

DIE KUNST

DER DRAMATISCHEN COMPOSITION
oder
vollständiges

Lehrbuch der Vocal-Tonsetzkunst

in 6 Büchern

verfaßt und mit den nöthigen practischen Beispielen versehen

VON

A. REICHA,

*Ritter der Ehren-Legion und
Lehrer der Composition am Conservatorium der Musik in Paris.*



Aus dem Französischen ins Deutsche

übersetzt und mit Anmerkungen versehen

VON

CARL CZERNY.

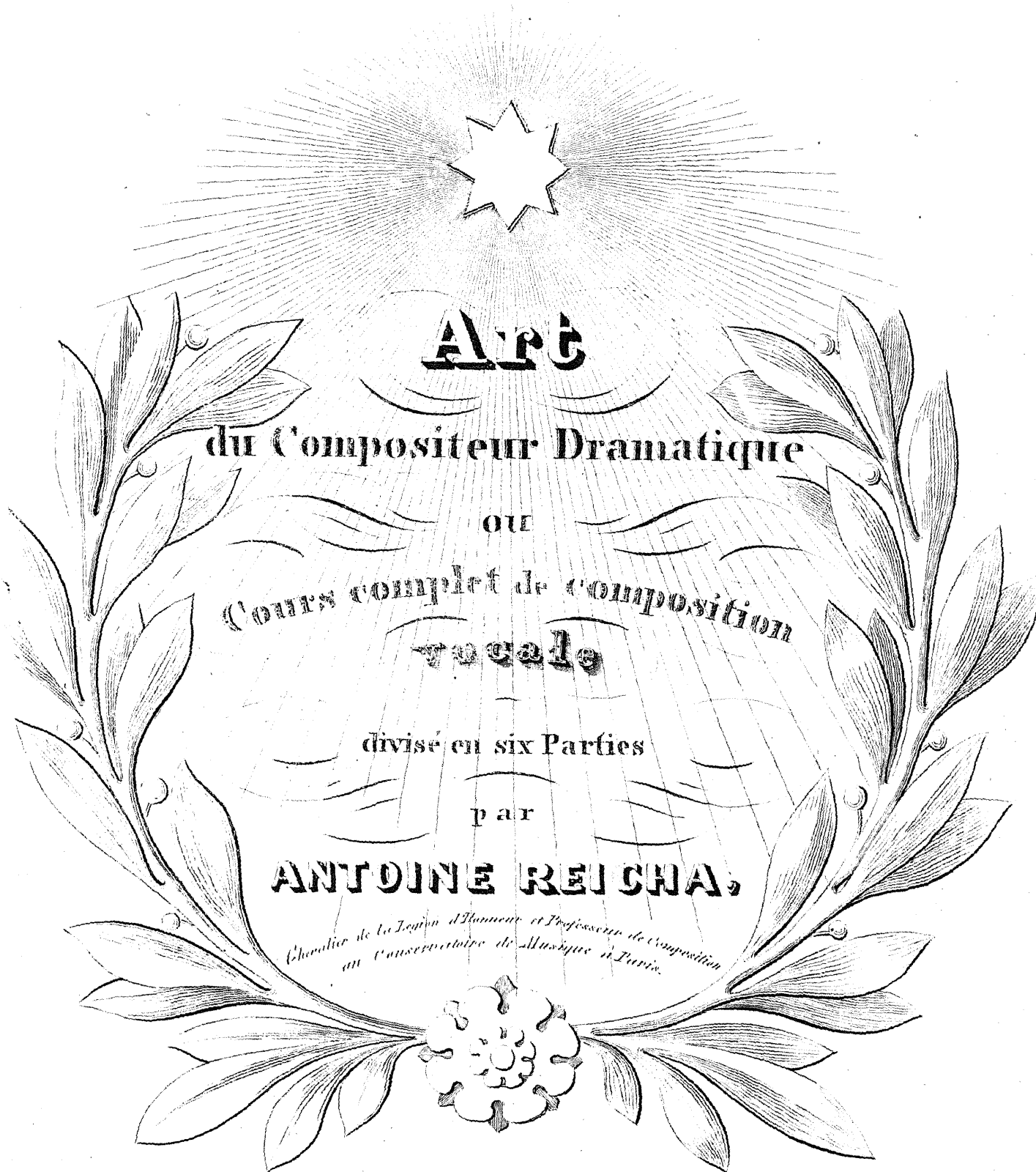
N^o 6684.

*Eigenthum der Verleger.
Kügeltragen in das Vereins-Archiv.*

WIEN,

bei Ant. Diabelli & Comp.

Graben N^o 1153.



N° 6684.


Vienne, chez A. Diabelli et Comp.



ERSTES

BUCH

Premier Livre.



Paris, 1766. 8^{to}. A

Table des Matières.

	Pag.
<i>Preface</i>	1
1^{er} LIVRE.	
<i>Instructions préliminaires</i>	4
<i>De la prosodie</i>	4
<i>Remarques particulières sur la prosodie de la</i> <i>langue Française.</i>	8
<i>De la ponctuation grammaticale.</i>	12
<i>De l'accent grammatical, oratoire et</i> <i>logique.</i>	20
<i>Du système d'Opéra</i>	21
<i>De la versification lyrique</i>	27

Inhalt.

	Seite
<i>Vorrede.</i>	1
1^{tes} BUCH.	
<i>Vorläufige Bemerkungen.</i>	4
<i>Über die Prosodie.</i>	4
<i>Besondere Bemerkungen über die Prosodie in der</i> <i>französischen Sprache.</i>	8
<i>Von der grammatischen Interpunction.</i>	12
<i>Vom grammatischen Accent, sowohl im oratori-</i> <i>schen wie im logischen Sinn.</i>	20
<i>Von dem Operngedicht</i>	21
<i>Von der lyrischen Versification</i>	27

PRÉFACE.

L'intérêt de l'art musical réclamait depuis longtemps un traité de Musique dramatique ou de composition vocale en général.

L'ouvrage que nous publions aujourd'hui sur cette partie si intéressante et composée de tant de branches diverses, offre une matière riche et abondante, mais qui ne se laisse point analyser avec des notes, des accords, des modulations seulement, ainsi que tant d'autres parties de la Musique. Il s'agissait donc de tracer, en quelque façon, un cours spécial de littérature musicale à l'usage des jeunes compositeurs. Telle est aussi la tâche que nous nous sommes imposée.

Afin que les élèves pussent parvenir à réaliser, avec le temps, les différentes propositions renfermées dans ce traité, il était indispensable de leur révéler des secrets de pratique que certains maîtres ne se soucient pas toujours de divulguer... Ennemi de cette anti-philosophie des arts, nous n'avons rien omis ici, du moins sciemment, de ce qui pouvait éclairer l'inexpérience, instruire la jeunesse, et répondre à toutes les exigences, relativement à la musique scénique.

On a composé et l'on composera encore de la musique plus ou moins bonne sans le secours des traités: une organisation privilégiée, une oreille exercée, qui saisit facilement les effets mélodiques et harmoniques, une mémoire assez heureuse pour les retenir, peuvent contri-

VORREDE.

Schon lange fühlte man im Interesse der Tonkunst das Bedürfniss, ein allgemeines Lehrbuch der dramatischen Musik und der *Vocal-Composition* zu besitzen.

Das Werk, welches wir gegenwärtig über diesen so interessanten Gegenstand dem Publikum vorlegen, besteht aus so vielen verschiedenen Zweigen und Abtheilungen, und biethet einen so reichhaltigen unerschöpflichen Stoff dar, dass er sich nicht, wie andere musikalischen Gegenstände, nur allein durch Noten, Accorde, Modulationen darstellen und entwickeln lässt. Es handelte sich gewissermassen darum, ein besonderes Lehrbuch der *musikalischen Literatur* zum Gebrauche der jungen Tonsetzer zu entwerfen. Und dieses war auch die Aufgabe, welche wir uns hier auferlegt haben.

Um die Schüler fähig zu machen, mit der Zeit die verschiedenen Gegenstände und Aufgaben dieser Abhandlung ausüben und erfüllen zu können, ist es unerlässlich, ihnen einige *praktische Geheimnisse* mitzutheilen, deren Bekanntmachung gewisse Meister sich eben nicht immer angelegen sein lassen... Einer so unkünstlerischen Selbstsucht fremd, haben wir, wenigstens wissentlich, hier nichts von dem verhehlt oder weggelassen, was die Unerfahrenheit erleuchten, die Jugend belehren, und endlich allen Anforderungen in Bezug auf die Theater-Musik Genüge leisten kann.

Man hat, ohne Hilfe der Lehrbücher, mehr und minder gute Musik geschrieben, und wird deren ferner schreiben: ausgezeichnete Naturgaben, ein geübtes Ohr, welches die melodischen und harmonischen Wirkungen leicht auffasst, ein glückliches Gedächtniss um sie festzuhalten.

buer, jusqu'à un certain point, à produire un compositeur qui n'aura ni école, ni principes, et que guidera souvent un hazard plus ou moins heureux. Mais on ne parviendra pas à écrire avec connaissance de cause, à juger sainement des qualités ou des défauts de ses ouvrages, à créer surtout des oeuvres exemptes de reproches, sans instructions verbales, c'est-à-dire, sans un bon maître. Or, ce n'est pas chose commune, principalement lorsqu'on vit éloigné des capitales où fleurissent les arts. Pour remplacer ces instructions orales, à l'égard de ceux qui n'ont pas le secours des Professeurs, il était donc nécessaire que les Elèves pussent les trouver dans un corps de doctrine raisonnée sur la matière dont il s'agit. Cette raison suffira, nous le pensons, pour que l'utilité de cet ouvrage ne soit pas contestée.

On se demandera, sans doute, pourquoi nous citons nos ouvrages à l'appui de nos instructions, plutôt que d'avoir tiré ces exemples pratiques d'opéras connus et qui jouissent d'une célébrité justement acquise.

Nous répondrons qu'il nous a paru à peu près superflu de reproduire ici des exemples devenus aussi familiers; des exemples qui se voient sur tous les pupitres, ou que l'on peut consulter dans toutes les bibliothèques musicales.

Nous ajouterons que des morceaux neufs ou moins répandus, doivent avoir, par cette raison, un intérêt au moins de curiosité pour le public, fussent ils même inférieurs à d'autres; d'autant mieux qu'il ne s'agit pas ici des notes et des idées musicales que renferment ces morceaux, mais bien de leur plan, de leur conception, de leur texture, de leurs différences, comme Air ou Duo, Choeur ou morceau d'ensemble, Final, etc: etc: Enfin de l'union des paroles à la musique; des répétitions de phrases, de pensées, de mots que le compositeur peut se permettre.

können bis zu einem gewissen Punkte beitragen, um einen Compositeur hervorzubringen, welcher ohne Schule, ohne Grundsätze, nur von einem mehr oder minder günstigem Zufalle geleitet wird. Aber nie wird man, ohne gründlichen Unterricht, ohne einen guten Lehrer oder Leitfaden dahin gelangen, mit Kenntniss der Grundursachen zu schreiben, die Eigenschaften oder die Fehler seiner eigenen Werke mit gesundem Sinn zu beurtheilen, und vollends tadellos und vollkommen zu arbeiten. Nun ist aber dieser Unterricht nicht so leicht zu erlangen, besonders für jene, welche fern von den Hauptstädten wohnen, wo die Künste blühen. Als Ersatz für diejenigen, welche den mündlichen Unterricht eines guten Lehrers entbehren müssen, ist es demnach nothwendig, dass die Schüler sich aus einem wissenschaftlichen Lehrbuche zu berathen Gelegenheit haben. Dieser Grund wird, wie wir hoffen, hinreichen, die Nützlichkeit dieses Werkes unangefochten zu lassen.

Man wird ohne Zweifel fragen, wesshalb wir, zur Stütze unsers Unterrichts, unsre eigenen Compositionen anführen, anstatt diese praktischen Beispiele aus bekannten, einer gerechten Berühmtheit geniessenden Opern entnommen zu haben.

Wir antworten, dass es uns beinahe überflüssig schien, hier Beispiele wiederzugeben, welche bereits ohnehin allgemein bekannt, auf allen Pulten zu sehen, und in allen musikalischen Bibliotheken zu finden sind.

Wir fügen noch bei, dass eben desshalb neuer oder minder verbreitete Tonstücke bei dem Publikum wenigstens den Reitz der Neugierde erwecken, selbst wenn sie den andern untergeordnet wären, und zwar um so mehr, als es sich hiernicht um die Noten und musikalischen Ideen handelt, welche diese Tonstücke enthalten, wohl aber um ihren Plan, ihre Anwendung, ihren Zusammenhang, ihre Verschiedenheit in der Form der Arie, des Duo, des Chors, des Ensemble-Stücks, des Finale, etc: etc: Endlich um die Vereinigung der Worte mit der Musik, die Wiederholung der Phrasen, der Gedanken, der Worte, welche der Tonsetzer sich erlauben darf.

Outre ces raisons, il en est une qui nous semble plus péremptoire encore: c'est que parmi les hommes qui écrivent sur l'enseignement, dans un art ou une science quelconque, le public n'accorde ordinairement sa confiance qu'à ceux qui savent joindre l'exemple au précepte: c'est donc uniquement par ces motifs que nous avons jugé à propos de présenter à nos lecteurs des exemples tirés de nos propres ouvrages. (*)

Il est à regretter, sans doute, que des compositeurs lyriques, d'un talent supérieur, tels M. M. Méhul, Catel, Chérubini, Lesueur, Berton, Boyeldieu, n'aient pas publié des ouvrages, ou, au moins, des notes didactiques suffisamment étendues sur la musique dramatique: leurs lumières, leurs observations, cette longue expérience de l'art qu'ils ont enrichi autant qu'honoré, leur fournissaient des matériaux précieux pour une école du genre de celle-ci. Cependant, les jeunes compositeurs étaient privés de cette école, complètement indispensable de leurs études.

Nous l'avons donc entreprise, encouragé par l'accueil bienveillant accordé à ceux de nos traités qui ont précédé celui-ci. Puisse-t-il avoir le même bonheur que ses aînés. Puisse-t-il surtout prouver aux jeunes musiciens français notre constante sollicitude à leur égard et témoigner notre reconnaissance au pays qui a daigné nous adopter comme membre de la grande nation.

Nota. Pour diminuer, autant que possible, le volume de ce traité, nous avons réduit à deux portées la partition des morceaux qui servent d'exemples et dont les originaux étaient écrits pour un orchestre complet. Néanmoins ces extraits de partition ne sont pas toujours une simple partie d'accompagnement au Piano, car on y a indiqué souvent ce que l'orchestre contient de plus saillant.

(*) Ces ouvrages sont les suivants: NATALIE, opéra en 3 actes, représenté pour la 1^{re} fois sur le Théâtre de l'Académie de Musique le 30 Juillet 1816. SAPHO, Tragédie Lyrique en trois actes, représentée pour la 1^{re} fois au même Théâtre, les 16 Xbre 1822. PHYLOCTETE, opéra inédit, en deux actes.

Nebst diesen Gründen gibt es noch einen, der uns noch gebietherischer scheint: dieser ist, dass unter jenen Männern, welche über den Unterricht in einer Kunst oder Wissenschaft schreiben, das Publikum gewöhnlich sein Zutrauen nur jenen schenkt, welche ihrem Lehrgebäude auch das eigene Beispiel beizufügen im Stande sind; und einzig aus diesen Ursachen fanden wir es demnach schicklich, unsern Lesern Beispiele aus unsern eigenen Werken vorzulegen. (**)

Es ist ohne Zweifel zu bedauern, dass lyrische Tonsetzer von hohem Talent, wie Méhul, Catel, Cherubini, Lesueur, Berton, Boyeldieu, über die dramatische Musik keine Lehrbücher, oder wenigstens belehrende und hinreichend ausführliche Bemerkungen bekannt gemacht haben: ihre hellen Ansichten, ihre Beobachtungen; diese lange Erfahrung in der von ihnen eben so bereicherten als verherrlichten Kunst, lieferten ihnen einen kostbaren Stoff für eine Schule über diesen Gegenstand. Aber leider müssen jüngere Tonsetzer dieser Schule entbehren, die für sie so unerlässlich wäre.

Wir haben demnach, ermuntert durch die wohlwollende Aufnahme, welche man unsern frühern theoretischen Werken geschenkt hat, es unternommen, diese Lücke auszufüllen. Möge diese Arbeit desselben glücklichen Erfolgs geniessen, wie ihre Vorgänger! möge sie vor Allem den jungen Talenten unsre unausgesetzte angelegentliche Sorge für sie beweisen, und zugleich das Zeugniß der Dankbarkeit für die grosse Nation liefern, welche uns als ein Mitglied aufgenommen hat.

Anmerk: Um den Umfang dieses Werkes so viel wie möglich zu vermindern, haben wir die *Partitur* der Tonstücke, welche als Beispiele aufgenommen wurden, und die ursprünglich für das volle Orchester componirt worden sind, nur auf zwei Zeilen gesetzt. Jedoch ist dieser Auszug der Partitur nicht immer eine einfache Begleitung des *Fortepiano*, denn man hat oft dasjenige mit angezeigt, was das Orchester vorzüglich Auszeichnendes enthält.

(**) Diese Werke sind folgende: NATALIE, Oper in 3 Acten, zum erstenmal aufgeführt auf dem *Théâtre de l'Académie de Musique*, den 30^{sten} Juli 1816. SAPHO, lyrische Tragödie in 3 Acten, zum 1^{sten} mal aufgeführt auf demselben Theater den 16^{ten} December 1822. PHYLOCTETE, ungedruckte Oper, in 2 Acten.

1^{er} LIVRE.

INSTRUCTIONS PRÉLIMINAIRES.

Un Compositeur de profession se livre spécialement selon ses dispositions, son goût, ou selon les circonstances, soit à la musique dramatique, soit à la musique sacrée, soit enfin à la musique instrumentale; chacune de ces trois carrières exige:

- 1^o *La connaissance, l'habitude et une pratique suffisante de l'harmonie.*
- 2^o *L'étude des voix et des instrumens dont nos orchestres se composent.*
- 3^o *Une certaine facilité à trouver et à inventer des idées musicales.*
- 4^o *Le talent d'enchaîner ses idées et de savoir en tirer parti.*

Nous ne traiterons point ces matières ici: elles ont été suffisamment développées dans nos ouvrages sur la mélodie, sur l'harmonie et dans notre traité de haute composition.

Comme la musique lyrique appelle la poésie à son secours, et que l'on ne peut mettre des paroles en musique, sans observer les lois de la prosodie, il est nécessaire d'indiquer d'abord ce qu'un Compositeur ne doit pas ignorer à cet égard.

Outre cet article sur la prosodie, il est indispensable pour un Compositeur de musique vocale, et surtout pour un Compositeur dramatique, d'avoir des instructions suffisantes sur la ponctuation, sur l'accent grammatical et oratoire, sur la nature d'un poème d'opéra, et sur la versification lyrique: le tout sous le rapport musical. Tous ces objets devant précéder la création des différents morceaux dont un opéra se compose, nous les plaçons par conséquent à la tête de cet ouvrage.

DE LA PROSODIE SOUS LE rapport de la musique.

Le premier devoir d'un Compositeur de musique vocale est d'observer et de respecter la

1^{tes} BUCH.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN.

Ein Tonsetzer von Beruf widmet sich, je nach seinen Anlagen, seinem Geschmack, oder nach den Umständen, entweder der dramatischen, oder der kirchlichen, oder endlich der Instrumental-Musik; jede von diesen drei Arten erfordert:

- 1^{tens} Die Kenntniss der Harmonie und eine hinreichende praktische Gewandtheit in der Ausübung derselben.
- 2^{tens} Das Studium der Vocalstimmen und der Instrumente, aus welchen unsere Orchester bestehen.
- 3^{tens} Eine gewisse Leichtigkeit im Aufsuchen und in der Erfindung musikalischer Ideen.
- 4^{tens} In dem Talent, seine Ideen zu verbinden, und aus deren Entwicklung Nutzen zu ziehen.

Wir werden hier über diese Gegenstände nichts mehr sagen, da sie in unsern früheren Werken über die Melodie, die Harmonie und den Contrapunkt hinreichend entwickelt worden sind.

Da die lyrische Musik sich mit der Dichtkunst vereinigen muss, und da man nicht Worte in Musik setzen kann, ohne die Gesetze der Prosodie zu befolgen, so ist es nöthig, vor Allem anzuzeigen, was ein Tonsetzer in dieser Hinsicht wissen muss.

Nebst diesem Abschnitt über die Prosodie ist es unerlässlich für den Gesangs-Compositeur, (und besonders im dramatischen Fache), über die Interpunktion, den grammatikalischen und oratorischen Accent, über das Wesen eines Operngedichts, und über den lyrischen Versbau hinreichend unterrichtet zu sein; und zwar alles dieses in Bezug auf die Musik. Da alle diese Gegenstände dem Componiren der verschiedenen Stücke, aus welchen eine Oper besteht, vorangehen müssen, so werden wir damit dieses Lehrbuch beginnen.

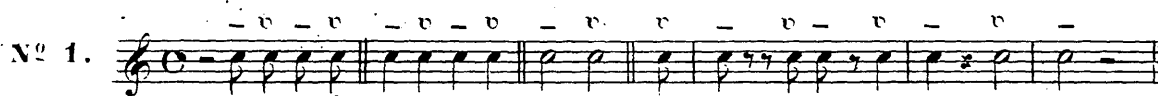
ÜBER DIE PROSODIE IN Hinsicht auf die Musik. (*)

Die erste Pflicht eines Tonsetzers im Vocal-Fache ist, das Silbenmaass der Sprache, für welche

(*) *Anmerkung des Übersetzers.* Zur Vervollständigung dieses Artikels ist es für deutsche Leser nothwendig, hier auch den Zusatz nachzulesen, welcher der Melodieschule des Reicha von mir beigelegt worden ist, und welcher sich auf den Seiten 471 bis 477 jenes Werkes befindet. Da übrigens der Verfasser sich in diesem gegenwärtigen Werke sehr oft auf seine Melodieschule beruft, so ist ein vorangehendes Studium derselben für jeden, der sich dem Vocal-Tonsatz widmet, unerlässlich. Diese Melodieschule bildet den 4ten Theil des grossen Reicha'schen Lehrwerkes über die gesammte Harmonie-Lehre, von welcher das gegenwärtige Lehrbuch des dramatischen Tonsatzes den letzten Theil bildet.

prosodie de la langue dans laquelle il compose. Nous indiquerons dans cet article les syllabes longues par le signe (—) et les syllabes brèves par le signe (v).

On distingue en musique les syllabes longues des syllabes brèves par la place qu'elles occupent dans la mesure. Ainsi une croche, une noire ou une blanche peuvent servir également à une syllabe longue, comme à une syllabe brève, p. E:



RÈGLES GÉNÉRALES.

Dès qu'un mot a plus d'une syllabe, n'importe dans quelle langue, il en contient une qui est longue. Cette dernière doit tomber sur un temps fort de la mesure, ou au moins sur la première moitié d'un temps, en plaçant la syllabe courte sur la seconde moitié du même temps.

Supposons que le mot de deux syllabes soit prosodié comme il suit (—v), c'est-à-dire, longue et brève; voici les différentes manières de les placer régulièrement dans les mesures musicales usitées, p. Ex:

N^o 2. 

Mesure à 4 temps. $\frac{4}{4}$ Takt.

Mesure à 3 temps. $\frac{3}{4}$ Takt. 

Mesure à 6 huit. $\frac{6}{8}$ Takt. 

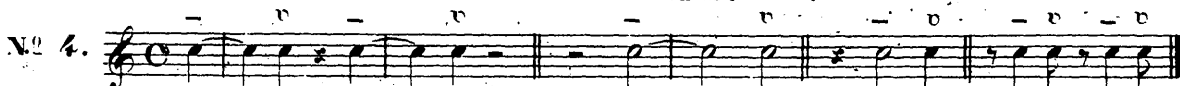
Mesure à 2 temps. $\frac{2}{4}$ Takt. 

Mesure à 3 huit. $\frac{3}{8}$ Takt. 

Dans un mouvement d'Andante, d'Adagio ou de Largo, on peut placer ce mot n'importe sur quel temps de la mesure, de la manière suivante, p. E:



Il faut remarquer qu'en syncopant les notes, les temps forts sont anticipés par les temps faibles; et que dans ce cas les syllabes longues peuvent se placer déjà sur cette anticipation. p. E:



er schreibt, zu beachten. Wir werden in diesem Abschnitt die langen Silben mit (—) und die kurzen mit (v) bezeichnen.

In der Musik werden die langen und kurzen Silben durch die Stellung unterschieden, welche sie im Takte einnehmen. Demnach kann eine Achtel-, eine Viertel- oder eine halbe Note gleichmässig für eine kurze, wie für eine lange Silbe verwendet werden. Z. B:

ALLGEMEINE REGELN.

Wenn ein Wort, (in jeder Sprache) mehr als eine Silbe hat, so ist eine davon lang. Diese letztere muss auf den guten Takttheil fallen, oder wenigstens auf die erste Hälfte des Takttheils, indem die kurze Silbe auf die zweite Hälfte desselben Takttheils fällt.

Nehmen wir an, dass ein zweisilbiges Wort folgendermassen auszusprechen sei: (—v) das heisst, lang und kurz, so kann es auf folgende verschiedene Arten regelmässig in den gewöhnlichen Taktarten der Musik angewendet werden, z. B:

In der langsamen Bewegung eines Andante, Adagio, oder Largo, kann man dieses Wort auf jeden beliebigen Takttheil setzen, wie folgt:

Es ist zu bemerken, dass bei syncopirten Noten dem guten Takttheil stets ein schlechter vorangeht, und dass folglich in diesem Fall die lange Silbe schon auf diese vorangehende leichte Note gesetzt werden kann. Z. B:

Les notes syncopées ne valent rien pour les syllabes brèves. En faisant une suite de syncopes, il faut placer la syllabe brève franchement sur le temps faible, ou relativement faible par rapport à la note qui le précède. P. Ex:



Voici des exemples sur la manière de prosodier un mot de deux syllabes dont la première est brève, et la seconde longue.

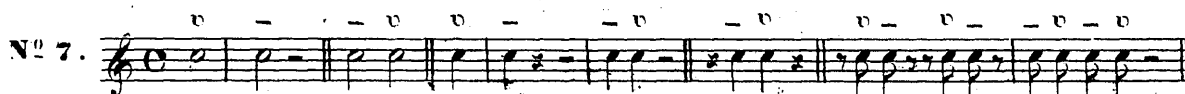
Die syncopirten Noten haben keinen Einfluss auf die kurzen Silben. Wenn mehrere Synkope nacheinander folgen, so muss man die kurze Silbe ohne Bedenken auf den schlechten (oder schwachen) Takttheil setzen, oder auf jenen, der, in Verhältniss zu dem vorangehenden Takttheil, schwach genannt werden kann. Z. B:

Hier sind Beispiele, wie man ein zweisilbiges Wort prosodieren muss, wovon die erste kurz und die zweite lang ist.



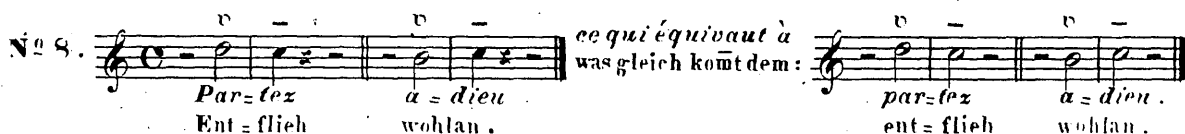
Lorsque deux notes de la même valeur se suivent, il y en a toujours une qui est longue et l'autre brève, selon la place qu'elles occupent dans la mesure comme nous l'avons déjà fait observer.

Wenn zwei Noten von gleichem Werthe einander nachfolgen, so ist eine davon stets lang, die andere kurz, je nach der Stellung, welche sie im Takte einnehmen, wie wir bereits bemerkt haben. Z. B:



Une note d'une valeur plus longue que la suivante, peut néanmoins recevoir parfois, surtout dans les cadences, une syllabe brève, si la plus courte tombe en frappant la mesure. P. Ex:

Jedoch kann eine Note von längerem Werthe als die nachfolgende, bisweilen, (besonders in Cadenzen) eine kurze Silbe erhalten, wenn die kürzere Note auf den ersten Taktschlag fällt. Z. B:



Dans les mots de trois, quatre syllabes et plus, il y en a toujours une qui est longue par excellence. Il faut la placer sur le premier temps de la mesure, autant que possible, ou au moins sur le troisième temps de la mesure à quatre temps ou à $\frac{12}{8}$, pourvu que l'on fasse bien sentir cette syllabe. Les autres syllabes du même mot ne présentent aucune difficulté pour les mettre en musique.

In den Worten von drei, vier, oder mehr Silben ist stets eine vorzugsweise lang. Diese muss man so viel als möglich auf den ersten Takttheil setzen, oder wenigstens auf den dritten Takttheil eines $\frac{4}{4}$ oder $\frac{12}{8}$ Takts, damit diese Silbe recht bedeutend hervortrete. Die andern Silben desselben Wortes biethen für den Tonsatz keine Schwierigkeiten dar.

REMARQUES PARTICULIÈRES

sur la prosodie de la langue française.

La prosodie de toutes les langues, hors la Française, est fixe et purement grammaticale, c'est-à-dire que chaque mot a sa syllabe longue, qui reste toujours telle, n'importe la place où ce mot se trouve dans les différentes phrases du discours.

La langue Française diffère, sous ce rapport, de toutes les autres langues d'une manière surprenante. Sa prosodie est plutôt logique que grammaticale. Il est vrai que chaque mot isolément pris, et qui n'est pas un monosyllabe, a également sa prosodie fixe: car tous les mots, sans exception, ont la dernière syllabe longue, quand ils ne finissent pas par un *e muet*. On appelle cette syllabe masculine: il en est de même de chaque syllabe qui est suivie d'un *e muet*, et qui est également longue. Ainsi le mot *sôleil* peut servir d'exemple pour tous les mots qui se trouvent dans le premier cas; et le mot *lune* pour tous ceux du second cas.

Les Grammairiens Français parlent des syllabes longues, et plus longues; des syllabes brèves, et plus brèves, et des syllabes douteuses. Mais cela se rapporte plutôt à des finesses et à des nuances de la prononciation, qu'à l'accent tonique que chaque mot de plusieurs syllabes doit avoir dans toutes les langues. Cette tonique est toujours la syllabe longue comme la musique le prouve évidemment. (*) Les Français qui ne parlent pas une autre langue où la prosodie doit être rigoureusement observée, (comme dans les langues Italienne et Allemande) ont une idée très vague sur ce que l'on appelle prosodie dans les autres pays.

Sous le rapport de la musique, il n'existe pas, et ne peut pas exister une autre règle que celle que nous avons donnée sur la prosodie, en prenant les mots français isolément.

(*) Nota. La prosodie musicale d'une langue est une chose positive, sévère et fixe. Un Grammairien de profession ne saurait l'enseigner à moins qu'il ne fût en même temps Compositeur instruit. Le célèbre *Gluck* qui parlait fort mal le Français eut mieux enseigné la prosodie musicale de cette langue à un national, qu'un grammairien non compositeur, parcequ'il en avait le sentiment, parceque le secret lui en avait été communiqué, pour ainsi dire, par les exemples de la prosodie des langues Italienne et Allemande; dans les quelles il avait déjà composé.

BESONDERE BEMERKUNGEN ÜBER

die Prosodie in der französischen Sprache.

Die Prosodie aller Sprachen, (die französische ausgenommen) ist festgestellt, und rein grammatisch; das heisst, jedes Wort hat seine lange Silbe, welche es immer bleibt, wo dieses Wort in der Phrase einer Rede nur immer vorkommen mag.

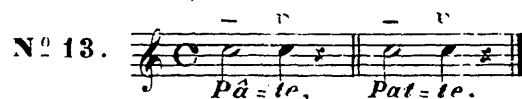
Die französische Sprache weicht in dieser Hinsicht von allen übrigen Sprachen auf eine besondere Weise ab. Ihre Prosodie ist mehr logisch als grammatisch. Zwar hat jedes Wort einzeln genommen, (wenn es nicht einsilbig ist) ebenfalls seine festgesetzte Prosodie: denn bei allen Worten, ohne Ausnahme, ist die letzte Silbe lang, wenn sie nicht mit einem stummen *e* endigt. Man nennt diese Silbe die männliche: eben so ist es mit jeder Silbe, der ein stummes *e* nachfolgt, und die gleichfalls lang ist. So kann das Wort *sôleil* (Sonne) als Beispiel für alle Wörter des ersten Falls, und das Wort *lune* (Mond) für alle Wörter des zweiten Falls dienen.

Die französischen Grammatiker sprechen von langen und noch längeren, von kurzen und noch kürzeren, und von zweifelhaften Silben. Aber dieses bezieht sich mehr auf die Feinheiten und Abwechslungen der Aussprache, als auf den Grundaccent, den jedes mehrsilbige Wort in allen Sprachen haben muss. Dieser Grundaccent ist stets die lange Silbe, wie die Musik es klar beweist. (*) Diejenigen Franzosen, welche keine andere Sprache sprechen, in welcher die Prosodie streng beobachtet werden muss, (wie die italienische und deutsche) haben nur eine sehr unbestimmte Idee von dem, was man in andern Ländern unter Prosodie versteht.

In Bezug auf die Musik gibt es keine andere Regel und kann es keine geben, als jene von uns, über die Prosodie gegebene, indem man die französischen Wörter vereinzelt nimmt.

(*) Anmerkung. Die musikalische Prosodie einer Sprache ist eine bestimmte, strenge und festgestellte Sache. Ein Sprachlehrer und Grammatiker von Profession könnte sie Niemanden lehren, wenn er nicht zugleich ein geschickter Tonsetzer wäre. Der berühmte *Gluck*, der das französische sehr schlecht sprach, würde die Prosodie dieser Sprache besser gelehrt haben, als ein nicht musikalischer französischer Grammatiker, weil er das Gefühl dafür besass, und weil, so zu sagen, das Geheimniss derselben ihm mitgetheilt worden war durch die Beispiele der Prosodie der italienischen und deutschen Sprache, in welchen beiden er bereits früher componirt hatte.

Les deux mots *pâte* et *patte* se prononcent sans doute très différemment; mais l'accent tonique fait qu'ils ont la même prosodie qui est (- v). Le Compositeur ne fait aucune faute en les déclamant de la même manière; p. E:



car si la première syllabe dans le mot *patte* était brève, il faudrait supposer, dans ce cas, la seconde syllabe longue; et l'accent tonique tomberait sur l'*e* muet ce qui serait une absurdité. Il en est de même entre les mots *battons* et *bâtons* qui, se prononçant différemment, on cependant la même prosodie (- v).

L'*e* muet, dans la poésie, forme toujours une syllabe 1^{re} à la fin d'un vers, et 2^{de} dans le courant d'un vers, quand il n'est pas suivi d'une autre voyelle. Cette syllabe est toujours brève: on l'appelle féminine; celle qui la précède est toujours longue et par conséquent masculine. Mais dans la construction des phrases, la syllabe longue des mots qui ne se terminent pas par un *e* muet devient à tout moment brève: en voici la raison logique inconnue dans les autres pays, et qui selon nous, fait beaucoup d'honneur à l'esprit de la Nation Française.

Lorsqu'un orateur, ou un bon acteur, ou enfin tout Français un peu instruit parle ou déclame, il ne s'arrête chaque fois que sur des syllabes où le sens des phrases se repose, afin que toujours on comprenne et saisisse promptement, ou même qu'on prévienne ce qu'il dit ou ce qu'il déclame. Pour arriver à cette sorte de syllabes que nous appellerons logiques, (*) et qui par conséquent sont toujours longues, (excepté l'*E* muet) l'orateur français passe légèrement, ou plus ou moins rapidement sur toutes celles qui les précèdent. Si donc, par exemple, la pénultième syllabe d'une phrase est masculine, elle deviendra brève quiqu'elle soit longue dans le mot isolément pris. Les exemples suivants vont mieux éclaircir cette loi de la déclamation française:

„ Quel sãng dẽmãndẽz-võus ? ”

Die zwei Worte *pâte* und *patte*, werden ohne Zweifel verschieden ausgesprochen; aber der Grundaccent macht, dass beide dieselbe Prosodie haben, (nämlich - v). Der Compositeur begeht keinen Fehler, wenn er beide auf eine und dieselbe Weise deklamirt z. B:

denn wenn die erste Silbe in dem Worte *patte* kurz wäre, so müsste man die zweite Silbe in diesem Falle lang nehmen, und der Accent fiel auf das stumme *e*, was einen Unsinn gäbe. So ist es auch mit den Worten *battons* und *bâtons*, welche, obschon verschieden ausgesprochen, doch eine gleiche Prosodie haben. (- v).

Das stumme *E* bildet in der Poesie stets eine Silbe: 1^{te} Am Ende eines Verses, und 2^{te} im Verlauf eines Verses, wenn kein anderer *Vocal* darauf folgt. Diese Silbe ist stets kurz: man nennt sie weibliche Silbe, diejenige welche ihr vorangeht, ist stets lang, und folglich männlich. Aber im Bau der Phrasen wird die lange Silbe derjenigen Worte, welchenicht mit einem stummen *E* enden, alle Augenblick als eine kurze genommen; und zwar aus folgendem logischen Grunde, der in andern Ländern unbekannt ist, und der, wie uns dünkt, dem Geiste der französischen Nation eine grosse Ehre macht.

Wenn ein Redner, oder ein guter Schauspieler, oder endlich jeder, einigermaßen gebildete Franzose spricht oder deklamirt, so verweilt er jedesmal nur auf jenen Silben, wo der Sinn der Phrasen ausruht, damit man stets schnell verstehe und begreife, oder auch selbst, damit man voraus errathe, was er sagt oder deklamirt. Um nun zu dieser Gattung von Silben zu gelangen, welche wir *logische Silben* nennen werden, (*) und welche daher, (das stumme *E* ausgenommen) stets lang sind, schlüpft der französische Redner leicht oder mehr und minder schnell über alle diejenigen, welche dieser vorgehen. Wenn also, z. B: die vorletzte Silbe einer Phrase männlich ist, so wird sie kurz genommen, obwohl sie in dem Worte, einzeln genommen, lang ist. Die folgenden Beispiele werden dieses Gesetz der französischen Deklamation besser erklären:

(*) *Syllabe logique*: Parce qu'elle satisfait la raison jusqu'à un certain point, quoique cette syllabe, isolément prise, ne soit le plus souvent d'aucune importance.

(*) *Logische Sylbe*, weil sie bis zu einem gewissen Grade den Verstand befriedigt, obwohl diese Silbe, einzeln betrachtet, meistens von keiner Bedeutenheit ist.

La dernière syllabe de cette hémistichie est logique, parcequ'on ne peut pas s'arrêter raisonnablement sur aucune des cinq précédentes; par conséquent la troisième dans ce mot de mandez est brève, quoique cette syllabe soit longue dans ce même mot placé hors de la phrase.

„ Si pour sauver son peuple il ne vous gardait pas „

Dans le mot, gardait, isolément pris, la seconde syllabe est longue, et dans le vers elle est brève, parcequ'il n'y a pas possibilité de s'arrêter dessus.

« Mon père, en quel état vous voîs-je devant moi? »

Dans le mot devant, isolément pris, la seconde syllabe est longue, et dans le vers elle est forcément brève, toujours par la même raison.

La syllabe logique ne se trouve pas toujours à la fin de l'hémistiche, ou d'un vers; elle est souvent ailleurs, comme par exemple:

“ Pardonnez-moi mon père.,,

Ici, il faut promptement arriver sur la quatrième syllabe, et cependant la troisième syllabe dans pardonner est courte, quoique longue dans ce mot pris isolément. Aucun Français ne déclamerait, et ne pourrait même déclamer cet hémistiché comme il suit: vv--v-v, ou vv--vv-v.

La syllabe logique, selon la nature de la phrase, est tantôt la 2^{de} ou la 3^{ème}, tantôt la 4^{ème}, la 5^{ème} ou la 6^{ème}. Lorsqu'elle est la sixième, il faut glisser un peu rapidement sur les cinq précédentes; mais il n'est pas nécessaire qu'elles soient toutes de la même valeur; ce qui, en musique, serait souvent impossible. Ainsi, on en peut détacher deux, en les rendant un peu plus longues relativement aux trois autres, pourvu que la syllabe logique soit la plus marquée, la mieux sentie ou la plus accentuée, en s'y arrêtant un peu plus, ou en faisant une courte pause après. Voici un exemple où les syllabes logiques sont indiquées par une croix:

., Expliquez mieux les soins et les justes alarmes

D'un roi, qui pour vainqueurs ne connaît que vos charmes . .

Voici la prosodie de ces deux vers :

$$1er \quad rrr - r \pm rr - rr \pm r.$$

Die letzte Silbe dieses halben Verses ist logisch weil man sich vernünftigerweise auf keiner von den vorhergehenden 5 Silben aufhalten kann; daher ist in dem Worte *demandez* die dritte Silbe kurz, obwohl sie sonst lang ist, wenn das Wort ausser dieser Phrase gestellt wird.

Das Wort *gardait* einzeln genommen, wäre seine zweite Silbe lang; aber in diesem Verse ist sie kurz, weil man hier auf derselben unmöglich verweilen kann.

Auch hier ist, aus demselben Grunde, die zweite Silbe des Wortes *devant* kurz, obwohl sie sonst, einzeln stehend, lang sein müsste:

Die logische Silbe befindet sich nicht immer am Ende des halben oder ganzen Verses ; oft ist sie anders wo , z. B :

Hier muss man schnell zur vierten Silbe gelangen; daher ist die dritte Silbe in *pardonnez* kurz, was sie sonst, bei einer andern Stellung des Wortes, nicht wäre. Kein Franzose würde oder könnte diesen Halbvers folgendermassen deklamiren: $v\ v - - v - v$, oder $v\ v - v\ v - v$.

Die logische Silbe ist, je nach dem Bau der Phrase, bald die 2^{te} oder die 3^{te}, bald die 4^{te}, 5^{te}, oder 6^{te} Silbe des Verses. Wenn sie die 6^{te} ist, so muss man über die fünf vorhergehenden etwas schnell hinweggehen; doch ist es nicht nöthig, dass sie alle von gleichem Werthe seien; was in der Musik oft unmöglich wäre. Demnach kann man deren zwei ein wenig absondern, indem man sie, in Vergleich gegen die andern drei, etwas langsamer nimmt, jedoch so, dass die logische Silbe stets am meisten herausgehoben, gefühlt und accentuirt werde, indem man darauf länger verweilt, oder eine kleine Pause nachfolgen lässt. Hier ein Beispiel, wo die logischen Silben durch ein (+) angezeigt sind.

Die Prosodie dieser Verse ist die folgende :

1^{ter} Vers: $v v v - v \pm v v - v v \pm v$

La 4^{ème} et la 9^{ème} syllabes sont, ou peuvent être un peu plus longues, quoiqu'elles ne soient pas logiques.

2^e r ±, rrr ± rr - rr ± r.

La seconde syllabe est logique, parcequ'il faut s'y arrêter un moment avant de passer à la troisième. La 9^{ème} est de la même nature que la 4^{ème} et la 9^{ème} du 1^{er} vers.

Dans une même phrase on peut rencontrer de temps en temps plusieurs syllabes logiques que le bon sens indique facilement. Ainsi les syllabes longues dans la déclamation française sont: 1^o des syllabes naturellement longues dans chaque mot, et 2^o des syllabes logiques qui, fort souvent, sont en même temps aussi des syllabes naturellement longues.

Dans les vers héroïques ou alexandrins de douze pieds, l'hémistiche ou la sixième syllabe, et la dernière syllabe masculine du vers sont des syllabes logiques, lorsque ces vers sont bien faits. Dans les vers de dix syllabes, c'est la 4^{ème} où se trouve la césure, et la dernière syllabe masculine qui sont presque toujours logiques. Dans tous les autres vers qui ont moins de dix pieds, on n'observe ni hémistiche ni césure, ou bien l'un ou l'autre y sont arbitrairement placés selon que le sens des paroles les amène.

La syllabe féminine terminée par un E muet, qui est toujours faible, et sur laquelle on ne peut pas appuyer, n'est jamais une syllabe logique, quoiqu'elle finisse souvent une phrase, ou une période. Dans ce cas, c'est toujours la syllabe précédente qui est logique. Ainsi quand l'hémistiche finit par la syllabe féminine, la 6^{ème} reste toujours logique dans les vers alexandrins. Dans les vers de dix pieds, c'est la 4^{ème} syllabe qui reste toujours logique, lorsque la césure finit par l'E muet. A la fin de tous les vers bien faits, où se trouve la syllabe féminine, c'est également celle qui la précède qui est logique. Le Compositeur est toujours obligé de donner à l'E muet une note particulière quand il termine un vers. Cet E ne compte pas dans le courant d'un vers, chaque fois qu'il est suivi d'une autre voyelle quelconque.

Lorsqu'on connaît bien le principe de la déclamation française, il n'est pas bien difficile de prosodier dans cette langue.

Die 4^{te} und 9^{te} Silbe sind etwas länger, oder es kann darauf ein wenig verweilt werden, obwohl sie nicht logisch accentuirt sind.

2^{ter} Vers r ±, rrr ± rr - rr ± r.

Die zweite Silbe ist logisch, weil man auf ihr einen Augenblick verweilen muss, ehe man zur dritten übergeht. Die 9^{te} ist von derselben Beschaffenheit, wie die 4^{te} und 9^{te} des 1^{sten} Verses.

Man kann in einer und derselben Phrase bisweilen mehrere logische Silben antreffen, welche der richtige Sinn leicht unterscheidet. Demnach sind in der französischen Declamation diejenigen Silben lang: 1^{ten} welche in jedem Worte natürlicherweise unter die langen gehören, und 2^{ten} die logisch accentuirten Silben, welche sehr oft zu gleicher Zeit auch an sich natürlich lange Silben sind.

In heroischen Versen, oder zwölfsilbigen Alexandrinern, sind die sechste Silbe des halben Verses und die letzte männliche Silbe des ganzen, stets logische Silben, wenn die Verse gut gearbeitet sind. In Versen von 10 Silben ist die 4^{te}, wo sich die *Caesur* befindet, und die letzte männliche Silbe fast stets logisch. In allen andern, aus weniger Silben bestehenden Versen, wird weder der Halbvers noch die *Caesur* beachtet, oder beides wird willkürlich durch den Sinn der Worte herbeigeführt.

Die weibliche Silbe, welche mit einem stummen E endigt, ist immer kurz, stets ohne Nachdruck, und kann niemals eine logische Silbe werden, obwohl sie oft eine Phrase oder Periode beschliesst. In diesem Falle ist stets die vorhergehende Silbe, auf welche der logische *Accent* fallen muss. Wenn also in Alexandrinern der Halbvers mit der weiblichen Silbe endet, so bleibt stets da die 6^{ste} Silbe die Logische. In 10 füssigen Versen bleibt immer die 4^{te} Silbe logisch, wenn die *Caesur* mit einem stummen E endet. Am Schlusse jedes wohlgeschriebenen Verses, wo die weibliche Endsilbe vorhanden ist, bleibt eben so die vorhergehende logisch. Der Tonsetzer muss stets das stumme E mit einer besonderen Note versehen, wenn es den Vers beendigt. Dieses stumme E wird aber im Laufe des Verses nicht mitgezählt, wenn irgend ein anderer *Vocal* demselben nachfolgt.

Wenn man die Grundsätze der französischen Declamation wohl kennt, so ist es nicht sehr schwer, die Prosodie dieser Sprache genau zu beobachten.

Un Etranger ferait bien de déclamer pendant quelque temps sous la direction d'un Français instruit.

On fera toujours une faute de prosodie française lorsqu'on s'arrêtera trop sur une syllabe qui ne laisse pas deviner le sens de ce que l'on déclame, ou qui ne le fait pas pressentir.

Encore une observation: dans les vers des autres nations, les Poètes distribuent symétriquement les longues et les brèves, d'où viennent les vers que l'on appelle vers jambiques, vers dactyliques, vers trochaïques, vers spondaïques cela ne se fait pas dans la versification française. Dans cette langue, chaque vers a, pour ainsi dire, un mouvement particulier que le Compositeur devrait préalablement marquer par les signes (— et v) en y observant bien les syllabes logiques, au moyen desquelles il trouvera exactement le vrai mouvement de chaque vers. Ce moyen est fort bon, et nous le recommandons à tous les Compositeurs qui veulent s'essayer dans cette langue.

Un Compositeur est souvent appelé à travailler dans trois ou quatre langues différentes. Ces langues sont généralement l'Italien, le Français, l'Allemand et le Latin pour la Musique d'Eglise. Il faut se familiariser d'abord avec chacune d'elles; étudier sa prosodie avant de la mettre en musique. Quand on n'est pas bien sûr de la prosodie d'une langue il faut recourir aux conseils des personnes qui s'y entendent, en les priant d'indiquer sur chaque vers les brèves et les longues par des signes convenus qui sont pour l'ordinaire les suivants (—) (v).

DE LA PONCTUATION GRAMMATICALE sous le Rapport de la Musique.

Il faut, de toute nécessité, qu'il y ait accord entre le Poète et le Compositeur en ce qui concerne la ponctuation.

La Musique a sa ponctuation, comme le Discours; sans quoi il serait impossible de distinguer les phrases, les périodes et les membres de la période, les uns des autres. Dans l'intime mariage de la Poésie et de la Musique, il faut que les deux arts s'accordent sur ce point; sans cela il arriverait fréquemment que l'on

Ein Ausländer würde wohl thun, durch einige Zeit unter der Leitung eines unterrichteten Franzosen zu declamiren.

Man begeht in der französischen Prosodie stets einen Fehler, wenn man zu lange auf einer Silbe verweilt, welche nicht den Sinn der Stelle errathen lässt, die man eben deklamirt, oder die nicht wenigstens ein Vorgefühl desselben gibt.

Noch eine Bemerkung: In den Versen anderer Nationen vertheilen die Dichter die langen und kurzen Silben so gleichmässig, dass daraus Versarten entstehen, die man die jambischen, dactylischen, trochäischen, spondaïschen, etc. nennt; — dieses findet in dem französischen Versbau keineswegs statt. In dieser Sprache hat jeder Vers, so zu sagen, eine eigenthümliche Bewegung, welche der Tonsetzer vorläufig mit den gewöhnlichen Zeichen (— und v) bezeichnen soll, indem er die logischen Silben wohl heraushebt, mittelst deren er leicht die wahre Bewegung eines jeden Verses finden kann. Dieses Mittel ist sehr gut, und wir empfehlen es allen Tonsetzern, welche sich in dieser Sprache versuchen wollen.

Ein Compositeur findet sich oft berufen, in drei oder vier verschiedenen Sprachen zu arbeiten. Diese Sprachen sind hauptsächlich die Italienische, die Französische, die Deutsche und (für die Kirchenmusik) die Lateinische. Er muss sich zuvörderst mit jeder derselben vertraut machen, und ihre Prosodie studiren, ehe er sie in Musik setzt. Wenn man der Prosodie einer Sprache nicht genug sicher ist, muss man den Rath sachverständiger Personen zu Hilfe nehmen, indem man sie ersucht, über jedem Verse die langen und kurzen Silben durch die gewöhnlichen Zeichen (— v) von einander zu unterscheiden.

VON DER GRAMMATIKALISCHEN Interpunction in Bezug auf die Musik.

Es ist durchaus nothwendig, dass in Betreff der Interpunction zwischen dem Dichter und dem Tonsetzer Übereinstimmung herrsche.

Die Musik hat ihre Interpunction wie die Rede; ohne diese wäre es unmöglich, die Phrasen, die Perioden, und die Glieder der Perioden von einander zu unterscheiden. Bei der innigen Vereinigung der Dichtkunst mit der Musik, müssen über diesen Gegenstand beide Künste Hand in Hand gehen; sonst geschähe es häufig, dass man nicht verstünde was

ne comprendrait pas ce que l'on chante, et l'ignorance du Compositeur serait manifeste. Malheureusement on n'a fait que parler de tout cela. On n'a jamais démontré quels sont les différents moyens que la Musique possède pour satisfaire la poésie à cet égard. Les jeunes Compositeurs qui ignorent ces moyens, sont obligés de suivre aveuglément leur instinct qui les trompe souvent. Nous allons tâcher d'éclaircir cette matière.

I.

DU POINT GRAMMATICAL. (*)

Les Grammairiens n'ont qu'un seul signe pour indiquer la terminaison d'une phrase complète, et indépendante des autres phrases ou périodes; car cette dernière dénomination devrait prévaloir, attendu qu'une période peut renfermer plusieurs phrases qui n'exigent pas le point grammatical. Ce signe unique est en effet suffisant pour la langue écrite: il peut indiquer la conclusion ou le repos final de toutes les phrases ou périodes; mais il n'en est pas de même d'une langue parlée, ou déclamée, ou mise en musique. Il serait plaisant en effet d'entendre dire à un Déclamateur ou à un Musicien: „Monsieur, vous devez faire valoir chaque point grammatical que vous trouverez dans un poème, toujours de la même manière.

Le Compositeur a plusieurs moyens pour indiquer le repos que le point grammatical exige; car enfin il suffit qu'on le fasse sentir, n'importe de quelle manière. Ainsi dans nos recitatifs, l'on pratique fréquemment les exemples suivants qui peuvent servir, selon les circonstances, à la conclusion des phrases poétiques.

Forx. Singtime.

1. 2. 3. 4. 5.

Nº 14.

(*) Comme la ponctuation et son emploi dans la langue écrite sont traités dans toutes les bonnes grammaires, nous n'en parlerons ici que sous le rapport musical.

gesungen wird, und dass die Unwissenheit des Tonsetzers offenbar würde. Unglücklicherweise hat man über alles dieses nur viel geredet. Aber niemals hat man noch gezeigt, welche Mittel die Tonkunst besitzt, um hierin der Dichtkunst genug zu thun. Die jungen Tonsetzer, denen diese Mittel unbekannt sind, sehen sich genöthigt, blindlings ihrem Instinkt zu folgen, der oft genug sie täuscht. Wir werden trachten, diesen Gegenstand zu beleuchten.

I.

VOM GRAMMATIKALISCHEN PUNKT.
(Schlusspunkt.)

Die Grammatiker haben nur ein einziges Zeichen, welches den Schluss einer vollständigen, von den andern Phrasen oder Perioden unabhängigen, Phrase anzeigt; denn der Name Periode wäre vorzuziehen, indem eine solche mehrere Phrasen enthalten kann, die keinen Schlusspunkt erfordern. Dieses einzige Zeichen ist für die Schriftsprache in der That hinreichend: es kann den Abschluss oder Endpunkt aller Phrasen und Perioden anzeigen; aber nicht so ist es mit der gesprochenen oder deklamirten, oder in Musik gesetzten Rede. Es wäre in der That drollig, wenn man einem Deklamator oder einem Musiker sagen wollte: „Mein Herr, sie müssen jeden Schlusspunkt, den sie in einem Gedichte finden, stets auf eine und dieselbe Art beobachten.

Der Tonsetzer hat verschiedene Mittel, um den Ruhepunkt anzuzeigen, welchen der grammatische erfordert; denn es reicht hin, wenn er nur fühlbar gemacht wird, gleichviel auf welche Art. So wendet man in den Recitativen häufig die folgenden Beispiele an, welche, nach den Umständen, zum Beschluss der poetischen Phrasen dienen können.

(*) Da die Lehre von der Interpunktion in jeder guten Sprachlehre abgehandelt wird, so sprechen wir hierüber nur in Bezug auf die Musik.



Parmi les exemples de ce N^o, il y en a qui marquent le repos plus fortement que les autres; tels sont les exemples 1, 2, 8, 9, 10, 11 et 12 qui servent à terminer la fin d'un récit, tandis que les autres 3, 4, 5, 6 et 7 peuvent indiquer la terminaison des phrases dans le courant du discours; car il faut faire une différence entre le point grammatical qui termine un récit, et les autres points qui séparent les phrases du même récit. Ces derniers n'exigent pas (au moins en musique) la même force, et la raison en est que le dernier repos doit être le plus marqué, parce qu'il termine le tout; et la musique fait et doit faire une différence entre ce repos total et les autres terminaisons qui ne sont que des parties d'un tout.

Ainsi, pour exprimer le point dans le courant du récit, le Compositeur choisira l'un de ces 12 exemples; mais pour finir son récit, il emploiera de préférence les exemples 1, 2 et surtout 8, 9, 10, 11 et 12 que nous appellerons, par cette raison, *cadences finales*.

Il peut arriver que le Compositeur ait besoin d'une cadence finale, dans le courant d'un récit; dans ce cas, il prendra de préférence l'une de ces sept dernières. Cela est nécessaire, là où le poëte passe à un objet ou à une matière tout à fait différente de ce qui a précédé, ce qui est facile à reconnaître par le sens des paroles.

Unter diesen Beispielen gibt es solche, welche den Abschluss bestimmter bezeichnen als die Andern; von dieser Art sind die Beispiele 1, 2, 8, 9, 10, 11 und 12, welche dazu dienen können, den Schluss einer Erzählung, einer Nachricht zu bezeichnen, während die andern Nummern: 3, 4, 5, 6 und 7 bloss den Abschluss der Phrasen *im Laufe* der Rede anzuzeigen geeignet sind; denn man muss einen Unterschied beobachten zwischen dem Schlusspunkt, der eine Erzählung endet, und den andern Punkten, welche die einzelnen Phrasen derselben Erzählung von einander absondern. Die letztern erfordern, (wenigstens in der Musik) keineswegs dieselbe Stärke, und zwar aus dem Grunde, weil der letzte Ruhepunkt bezeichnender sein muss, indem er das Ganze beendigt; denn die Musik muss einen Unterschied zwischen dem völligen Abschluss und den andern Schlüssen machen, welche nur die Theile eines Ganzen sind.

Demnach hat der Tonsetzer, wenn er einen Schluss, im Laufe des Ganzen auszudrücken hat, Eines von diesen 12 Beispielen zu wählen; aber zum völligen Abschluss eines Ganzen muss er vorzugsweise die Beispiele 1, 2, und besonders 8, 9, 10, 11 und 12 anwenden, welche wir daher *Hauptcadenzen* nennen wollen.

Es kann sich ereignen, dass ein Compositeur einer Hauptcadenz im Laufe der ganzen Erzählung bedarf; in diesem Falle nimmt er vorzugsweise Eine dieser 7 letzten Cadenzen. Dieses wird nothwendig da, wo der Dichter von einem Gegenstand zu einem andern, von dem vorigen ganz verschiedenen, übergeht, was man leicht aus dem Sinn der Worte entnimmt.

Les cadences finales, surtout les exemples 1 et 2, sont assez fréquentes dans le courant d'un récit.

Lorsqu'une phrase complète finit par un point interrogatif, (?) ou par un point d'exclamation, (!) ce qui arrive souvent dans la poésie lyrique, le Compositeur peut l'indiquer de préférence par les exemples 5, 6 ou 7, surtout dans le courant du récit; car à la fin, on aime toujours une cadence plus décisive, telle que les exemples 8, 9, 10, 11 ou 12. Nous verrons plus tard comment il faut traiter le point grammatical dans les airs, et autres morceaux mesurés.

II

DU POINT-VIRGULE ET DES Deux-points.

Lorsque le point-virgule (;) ou le double-point (:) forment un sens complet que tout le monde comprend sans le secours de ce qui les suit, le Compositeur l'indiquera par une des formules suivantes:

N^o 15.

mais quand le point-virgule, ou le double-point ne forment pas un sens complet, et qu'on ne les comprend pas sans ce qui les suit, le Compositeur peut les traiter à peu près comme une virgule, en les indiquant par une courte pause, (par un ou deux soupirs) et en les arrêtant, quand il le veut, sur un accord dissonnant qui exige également et impérieusement une suite.

Die Schlussecadenzen, (besonders die Beispiele 1 und 2) sind im Laufe einer Erzählung ziemlich häufig.

Wenn eine vollständige Phrase mit einem Fragezeichen (?) oder Ausrufzeichen (!) endigt, was in der lyrischen Dichtung häufig geschieht, so kann der Tonsetzer dieselbe vorzugsweise mit den Beispielen N^o 5, 6 oder 7, besonders im Laufe der Erzählung, beenden; denn beim völligen Schluss sieht man stets eine entscheidendere Cadenz, wie z. B.: N^o 8, 9, 10, 11 oder 12. Später werden wir sehen, wie der Schlusspunkt in den Arien und andern, im Takt fortschreitenden Stücken behandelt werden muss.

II

VOM STRICHPUNKT UND VOM Doppelpunkt.

Wenn der Strichpunkt (;) und der Doppelpunkt (:) einen vollständigen Sinn bilden, den Jedermann versteht, ohne des Nachfolgenden zu bedürfen; so hat sie der Tonsetzer mit einer der folgenden Formeln zu bezeichnen:

aber wenn der Strich- oder Doppelpunkt keinen vollständigen Sinn bildet, und man ihn ohne das Nachfolgende nicht verstehen kann, so kann der Componist sie beinahe wie einen Beistrich behandeln, indem er sie durch eine kurze Pause, (eine oder zwei Musikaussetzungen) andeutet, und dabei, wenn er will, auf einem dissonierenden Accorde stehen bleibt, der gleichfalls und gebietherisch eine Nachfolge verlangt z. B.:

D. & C. N^o 6684. A.

N^o 16.

Au reste, les phrases que l'on indique par le point-virgule et le double point, sont et doivent être courtes dans la poésie lyrique.

III.

DU POINT INTERROGATIF(?).

Le Compositeur, suivant les règles de la bonne déclamation, doit faire élever la voix à la fin des vers, ou à la fin des phrases qui ont le point interrogatif. Si la phrase est un peu longue, (de 2, 3, ou 4 vers) ce qui suppose un sens complet, ou qu'elle n'exige pas une réponse, il faut la terminer par un accord consonnant : p. E :

Übrigens sind die, durch einen Strich- oder Doppelpunkt angezeigten Phrasen in der lyrischen Poesie kurz, und sollen es auch sein.

III.

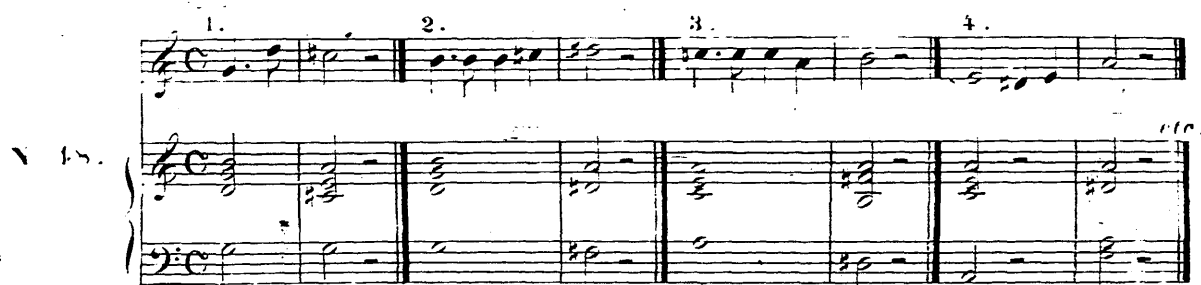
VOM FRAGEZEICHEN (?).

Nach den Regeln der guten Deklamation muss der Tónsetzer gegen Ende der Verse, oder am Schluss der Phrasen, die das Fragezeichen haben, die Stimme steigen lassen. Wenn die Phrase etwas lang ist, (etwa von 2, 3 oder 4 Versen), was einen vollständigen Sinn voraussetzt, oder auch, wenn sie keine Antwort erwarten lässt, so muss sie mit einem consonierenden Accord schliessen. Z. B.:

N^o 17.

Mais quand ce signe ne se trouve qu'après quelques syllabes, ou après quelque peu de mots, le Compositeur peut s'arrêter sur un accord dissonnant, surtout quand la réponse est nécessaire, ce qui fait toujours de l'effet parce que cela exige également une suite, une conclusion musicale. p. E :

Aber wenn das Zeichen schon nach einigen Silben oder Worten folgt, so kann der Tonsetzer auf einem dissonierenden Accord verweilen, besonders wenn eine Antwort nöthig ist; was immer Wirkung macht, weil es ebenfalls eine Fortsetzung und einen musikalischen Schluss erfordert. Z. B.:



IV.

DU POINT D'EXCLAMATION (!).

On prodigue les points d'exclamation dans la poésie, parce que le langage des passions les réclame sans cesse. Ils exigent toutes sortes de modifications de la part de la voix, avec l'accent varié et nuancé selon les endroits où on les place, et selon les circonstances. Tout cela dépend donc plutôt de la personne qui récite que du Compositeur. C'est tantôt avec une voix élevée, et tantôt avec une voix plus basse, et pour ainsi dire étouffée qu'il faut les rendre. Là, il faut les réciter avec une voix forte: Ici, avec une voix faible: etc.

Tout ce que le Compositeur peut faire ici, c'est de ne pas contrarier l'acteur et d'éviter des contre-sens, comme de le faire chanter dans les cordes graves, lorsque la passion exige le contraire, etc.

La première règle pour lui, est de se mettre à la place de son acteur; de se bien représenter la situation dans laquelle celui-ci se trouve, et enfin de sentir juste, pour rendre vraisemblable ce qu'il a à peindre.

Lorsque le point d'exclamation est placé après une phrase un peu longue et qui a un sens complet, il faut l'arrêter sur un accord parfait en guise de cadence par exemple:



mais si le point d'exclamation termine le récit, il faut une formule de cadence plus décisive, une cadence finale enfin, p: E:

IV.

VOM AUSRUFUNGSZEICHEN (!).

Die Dichtkunst wimmelt von Ausrufungszeichen, weil die Sprache der Leidenschaften es unaufhörlich nöthig macht. Sie erfordern alle Arten von Abwechslungen der Menschenstimme, mit dem Accent, der stets nach den Orten und Umständen, wo sie vorkommen, verändert und schattiert wird. Alles dieses hängt demnach mehr von der darstellenden Person, als von dem Compositeur ab. Es ist daher bald eine hohe bald eine tiefer, und, so zu sagen, erstickte Stimme, mit welcher solche Stellen auszuführen sind. Hier muss die Stimme stark, dort schwach angewendet werden, u.s.w.

Alles was der Tonsetzer hierbei thun kann, ist, dem Sänger nichts hinderliches in den Weg zu legen, und allen Widersinn zu vermeiden, wie z.B. den Sänger in der Tiefe singen lassen, wo die Leidenschaft das Gegentheil fordert, etc.

Die erste Regel für ihn ist, sich an die Stelle des Sängers zu denken, sich die Situation, in welcher sich dieser eben befindet, wohl vorzustellen, und endlich richtig zu fühlen, um das wahrscheinlich zu machen, was er eben durch Töne zu mahlen hat.

Wenn das Ausrufungszeichen nach einer etwas langen, und einen vollständigen Sinn ausdrückenden Phrase folgt, so muss man auf einem vollkommenen Accord verweilen, und zwar in Form einer Cadenz wie z: B:

Aber wenn das Ausrufungszeichen die Erzählung beendigt, so erfordert dieses eine entschiedenere Cadenz, oder eine Schlusscadenz. z: B:



Une exclamation courte de deux, trois ou quatre mots, ou de quelques syllabes seulement, peut se terminer sur un accord plus ou moins dissonnant, selon ce qu'elle exprime; selon la situation où elle est placée; et enfin aussi, selon la qualité de la personne qui doit la déclarer sur la scène.

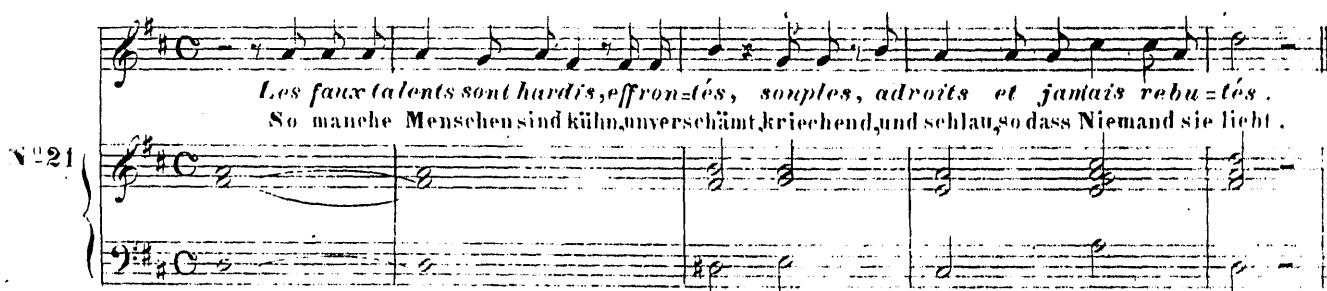
Eine kurze, aus 2, 3, bis 4 Worten, oder aus einigen Silben bestehende Ausrufung kann auf einem mehr oder minder dissonierenden Accord schließen, je nach dem, was sie ausdrückt, nach der Situation in welcher sie vorkommt, und endlich nach den Eigenschaften der Person, welche sie auf der Bühne deklamieren soll.

V.

DE LA VIRGULE (,).

Jadis on a abusé de la virgule en la prodiguant trop sans nécessité. Quelques Poètes ont encore ce défaut. Elle ne doit solliciter qu'un petit repos, mais nécessaire. Le Compositeur l'indiquera par une petite pause, (un soupir ou un demi-soupir) (voyez l'exemple N° 21) à moins que la terminaison de la phrase mélodique n'indique par elle-même ces sortes de petits repos qui rendent la pause inutile. (Voyez à ce sujet notre traité de Mélodie).

Ehmals hat man den Beistrich gemissbraucht, indem man ihn ohne Nothwendigkeit überhäuft anbrachte. Einige Dichter haben noch diesen Fehler. Er soll nur eine kleine, aber nothwendige Ruhe ausdrücken. Der Tonsetzer hat sie durch eine kleine Pause (eine Viertel oder Achtel-Pause) anzudeuten, (man sehe das nächste Beispiel) wenigstens da, wo nicht der Schluss der melodischen Phrase ohnehin diese Art kleiner Ruhepunkte herbeiführt, welche die Pause unnöthig machen. (Man sehe hierüber unsere Abhandlung über die Melodie.)



VI.

DES POINTS SUSPENSIFS (.....).

Ces points exigent également que l'on s'arrête un instant. Lorsqu'ils ne limitent pas un sens complet, la pause ne peut être que très courte, et dans ce cas ils ne présentent qu'une virgule pour le Compositeur, qui peut les placer sous un accord consonnant ou dissonnant.

VI.

VON DEN UNTERBRECHENDEN Punkten (.....).

Diese Punkte erfordern gleichfalls ein Kleines Verweilen. Wenn sie keinen vollständigen Sinn begreifen, so darf die Pause nur sehr kurz sein, und in diesem Falle gelten sie dem Tonsetzer nur so viel wie ein Beistrich, indem sie beliebig auf einen consonierenden oder dissonierenden Accord kommen können.

Quand ils limitent un sens complet, la pause peut être un peu plus grande, (deux ou trois soupirs par exemple) et dans ce cas il faut les placer le plus souvent sous un accord consonnant. Au reste, c'est toujours la situation où l'acteur se trouve qu'il faut consulter. Le sentiment du Compositeur, son tact, son jugement lui indiqueront ce qu'il doit exprimer, ce qu'il doit faire.

VII

DE LA PARENTHÈSE. ()

On emploie la parenthèse pour clore un ou plusieurs mots qui éclaireissent un point de la phrase où ils se trouvent, sans que le sens de cette phrase l'exige impérieusement. Un orateur détache ces mots, en baissant ou en haussant tant soit peu la voix. Le Compositeur tâchera de l'imiter, là où il le pourra, en faisant précéder et suivre la parenthèse par une courte pause, (un soupir par exemple) p: E:

N^o 222

Que peuvent contre lui (contre Dieu) tous les Rois de la terre?
Was können gegen ihn (gegen Gott) alle Mächte der Erde?

Nous conseillons aux Poètes lyriques d'éviter la parenthèse dans leurs vers autant que possible. Pour la faire distinguer du reste de la phrase où elle se trouve, elle exige des nuances de la part de celui qui déclame, nuances que le plus souvent le Compositeur est dans l'impossibilité d'indiquer.

Il arrive assez fréquemment que les Poètes n'indiquent la parenthèse que par deux virgules, l'une qui précède et l'autre qui suit; par exemple, les trois mots soulignés dans la phrase suivante, forment une véritable parenthèse:

« A trente ans, tu diras des plaisirs
détrompé,

... L'homme le plus heureux, c'est le plus occupé.

Wenn sie aber einen vollständigen Sinn beendigen, so kann die Pause etwas grösser sein (z. B: zwei oder drei Musikpausen) und in diesem Falle muss man sie meistens auf einen consonierenden Accord setzen. Übrigens ist es stets die Situation des Sängers, was man zu Rathe ziehen muss. Das Gefühl, die Überlegung des Tonsetzers müssen da entscheiden, was er ausdrücken, wie weit er gehen soll.

VII

VON DER PARENTHESE () (Einschlusszeichen).

Man gebraucht das Einschlusszeichen, um ein, oder mehrere Worte abzusondern, welche die Stelle irgend einer Phrase verdeutlichen, in der sie eben angebracht werden, ohne dass der Sinn dieser Phrase es unumgänglich erfordert. Ein Redner sondert diese Worte dadurch ab, dass er dabei die Stimme etwas weniger leiser oder auch stärker nimmt. Der Tonsetzer muss trachten ihm nachzuahmen, wo es möglich ist, indem er vor und nach dieser Parenthese eine kurze Pause, (von einer Achtel ungefähr) anbringt. Z; B:

Wir rathen den lyrischen Dichtern, die Parenthese in ihren Versen möglichst zu vermeiden. Um sie von den übrigen Worten der Phrase zu unterscheiden, in welcher sie statt findet, erfordert sie von Seite des Sängers gewisse Feinheiten, zu welchen ihm Gelegenheit zu geben, dem Tonsetzer meistens völlig unmöglich ist.

Es geschieht ziemlich oft, dass die Dichter die Parenthese nur durch zwei Beistriche (Komma's) andeuten, wovon einer vorangeht, der andere nachfolgt; so z. B: bilden in dem folgenden Beispiel die unterstrichenen Worte eine wirkliche Parenthese:

„Du sagst, der ältere Mensch, enttäuscht
von dem Vergnügen,

Kann nur durch die Beschäftigung den
Überdruß besiegen.“

DE L'ACCENT GRAMMATICAL , oratoire et logique. (*)

L'accent grammatical est la longue syllabe par excellence, ou la syllabe tonique dans un mot de plusieurs syllabes, n'importe dans quelle langue. (**) Ainsi, les mots Italiens *grāzia*, *supērbia*, *Antōnio* ont l'accent grammatical ou tonique sur l'anté-pénultième syllabe où il est indiqué par le signe (-). Pour rendre cet accent, le Compositeur n'a qu'à observer la règle de la prosodie qui exige que cette syllabe soit placée sur un temps fort de la mesure.

L'accent oratoire ou passionné consiste dans la manière de rendre, en déclamant, un ou plusieurs mots d'une phrase, lorsqu'ils s'y prêtent, avec une certaine sensibilité, ou avec un sentiment tout particulier, ou avec l'accent de la douleur, du désespoir, de la joie, de la colère etc. etc. etc. selon les circonstances.

L'accent oratoire dépend uniquement du Déclamateur ou du Chanteur; de leur goût, de leur sentiment, de leur capacité et de leur génie; car la même production poétique peut faire différentes impressions sur les auditeurs, selon le talent de celui qui la récite. Une scène rendue par tel acteur nous transporte, nous ravit: déclamée par tel autre, elle nous laisse calmes et sans nulle émotion. Il en est de même dans l'exécution d'un morceau de musique par différentes personnes.

L'accent logique se trouve sur un mot de la phrase lorsque ce mot en renferme le sens principal, et que sans lui, la phrase ne signifierait rien pour ainsi dire, ou serait à peu près inutile.

(*) Les signes suivants (^) (') (^) que l'on place sur différentes voyelles, et que l'on appelle également *accents*, n'ont rapport qu'à la prononciation qui n'en a pas dans la discussion de cet article.

(**) Accent tonique. Cette expression que nous empruntons à l'excellente Grammaire Italienne de Biagioli, et par laquelle il indique la syllabe longue par excellence de chaque mot de sa langue, nous semble très propre à exprimer l'importance de cette syllabe principalement dans les langues qui ont une prosodie fixe et constante.

VOM GRAMMATIKALISCHEN ACCENT sowohl im oratorischen wie im logischen Sinn. (*)

Der grammatische Accent fällt auf die vorzugsweise lange Silbe in einem mehrsilbigen Worte. Man kann ihn auch den *tonischen Accent* nennen. (**) So haben die italienischen Worte *grāzia*, *supērbia*, *Antōnio*, (oder die deutschen: *Väterland*, *Begēbenheit*, *Verzierungen*) den grammatischen Accent auf der vor-vorletzten, (durch ein (-) bezeichneten) Silbe. Um diesen Accent musikalisch wiederzugeben, hat der Tonsetzer nur darauf zu achten, dass diese Silbe stets auf einen schweren Takttheil falle.

Der oratorische, oder *leidenschaftliche Accent* besteht dagegen aus der Art und Weise, ein, oder mehrere Worte einer Phrase, wenn sie im Deklamieren dazu geeignet sind, mit einem gewissen Nachdruck, oder mit einem besondern Gefühl, z. B. des Schmerzes, der Verzweiflung, der Freude, des Zorns, etc. etc.; vorzutragen, je nach dem die Umstände es erheischen.

Dieser oratorische Accent hängt *einzig* vom Deklamator oder Sänger ab, und von dessen Geschmack, Gefühl, Verstand und Genie; denn dasselbe dichterische Erzeugniss kann auf die Zuhörer ganz verschiedenenartigen Eindruck machen, je nach dem Talent desjenigen, welcher es vorträgt. Eine Scene von *diesem* Künstler vorgetragen reißt uns hin, entzückt uns; von *jenem* dargestellt, lässt sie uns ruhig und ohne alle Rührung. Ist es doch dasselbe mit dem Vortrag eines Tonstückes von verschiedenen Personen!

Der logische Accent ruht auf irgend einem Worte der Phrase, wenn dieses Wort den Hauptgedanken ausdrückt, und wenn ohne denselben die Phrase, so zu sagen, unbedeutend oder fast unnütz wäre.

(*) Die folgenden Zeichen, welche man im französischen über verschiedene Vocale setzt: (^) (') (^) und welche man ebenfalls *Accente* nennt, haben nur auf die Aussprache Bezug, und werden hier nicht gemeint.

(**) Wir haben diesen Ausdruck der vortrefflichen italienischen Sprachlehre des *Biagioli* entlehnt, durch welchen die vorzugsweise lange Silbe in jedem Wort seiner Sprache bezeichnet; und er scheint uns sehr geeignet, die Wichtigkeit dieser Silbe, besonders in jenen Sprachen anzuzeigen, welche eine fest abgeschlossene Prosodie besitzen.

Un bon déclamateur fait et doit faire valoir et ressortir cette espèce de mots, en appuyant dessus, et en les rendant avec une voix un peu plus élevée pour y fixer l'attention des auditeurs. Ces mots ne sont pas bien difficiles à reconnaître et à sentir, en lisant avec attention ce que l'on doit mettre en musique. Les mots soulignés dans les phrases suivantes, par exemple, exigent un accent logique :

- 1^{re} Dans un âge si tendre
 „ Quel éclaircissement en pouvez vous attendre ?
 2^{de} . Je vois que la sagesse elle même t'inspire .

Pour que le Déclamateur récitant ou le Chanteur puissent appuyer suffisamment sur ces mots, il faut que le Compositeur leur donne une valeur de note un peu longue, et les mette sur des notes un peu élevées .

Les trois accents dont nous venons de parler sont l'âme d'une déclamation quelconque, sans eux, tout languit, tout meurt . Le Compositeur, si souvent victime de l'exécution d'où dépend néanmoins le succès de son oeuvre, ne doit rien négliger de ce qui regarde la déclamation: plus il aura rendu celle-ci musicale, plus il aura contribué lui même à une exécution soignée et d'autant mieux rendue qu'elle aura été mieux sentie .

Il est inutile d'ajouter que l'accent logique doit souvent tomber en même temps sur l'accent grammatical ou tonique .

DU POÈME D'OPÉRA, *que les Italiens appellent LIBRETTO .*

Nous ne pouvons parler ici sur les poèmes d'opéra, que musicalement, en indiquant ce qu'un Compositeur doit apprendre, s'il veut courir la carrière dramatique .

Les poèmes d'opéra sont en général de deux espèces . Dans les uns on chante tout ; dans les autres on parle et on chante alternativement . Les premiers sont en usage en Italie, et au grand opéra de Paris où l'on y ajoute encore la danse . Les seconds sont destinés à alimenter la plus grande partie des théâtres en Europe .

Le succès d'un opéra dépend le plus souvent de la bonté et de l'intérêt du poème, surtout en France .

Ein guter Deklamator kann und muss diese Gattung Worte herausheben, indem er darauf besonders Gewicht legt, und sie mit einer etwas lauter Stimme ausspricht, um des Zuhörers Aufmerksamkeit darauf zu lenken . Diese Worte sind nicht sehr schwer zu erkennen und zu fühlen, wenn man mit Aufmerksamkeit liest, was man in Musik setzen soll . So, z. B. erfordern die unterstrichenen Worte in den folgenden Phrasen, diesen logischen Accent :

1. „ Welche Anklärungen könnet ihr
 „ Von so zartem Alter wohl erwarten ?
 2. „ Ich höre, dass die Weisheit selber aus dir spricht .

Damit nun der rezitierende Deklamator oder Sänger hinreichendes Gewicht auf solche Worte legen könne, muss der Tonsetzer ihnen eine Note von etwas längerem Werthe geben, und dieselbe ein wenig höher setzen .

Die drei Arten von Accenten, welche wir eben besprechen, sind die Seele jeder Deklamation; bei deren Mangel bleibt alles schleppend und todt. Der Tonsetzer, der so oft ein Opfer der Ausführung wird, von welcher doch der Erfolg seines Werkes abhängt, soll seinerseits nichts vernachlässigen, was diese Deklamation betrifft: je mehr er sie musikalisch hebt, desto mehr trägt er selber zu einer sorgfältigen Ausführung bei, die um so glänzender ausfällt, je mehr sie gefühlt wird .

Es ist unnöthig beizufügen, dass der logische Accent sehr häufig mit dem grammatischen oder tonischen zusammentrifft und sich vereinigt .

VON DEM OPERNGEDICHT. *von den Italienern Libretto genannt .*

Wir können hier über Operngedichte nur in musikalischer Beziehung sprechen, indem wir andeuten, was der Tonsetzer wissen und beobachten muss, wenn er sich der dramatischen Laufbahn widmen will .

Die Operngedichte haben zwei Hauptgattungen . In der einen wird alles gesungen; in der andern wechselt das Singen mit dem Sprechen ab . Die Ersten sind in Italien, und in der grossen Oper in Paris üblich, wo man noch das Ballet beifügt . Die Zweiten sind bestimmt, den grössten Theil der Theater in Europa zu beschäftigen .

Der Erfolg einer Oper hängt in den meisten Fällen, besonders in Frankreich, von der Güte und dem Interesse des Gedichts ab .

Un Compositeur devrait posséder suffisamment des connaissances en littérature pour pouvoir choisir son poème, ou bien à défaut de ces connaissances, consulter sous ce rapport des gens de confiance qui n'auraient aucun intérêt à s'appropriier les idées d'autrui, qui connaîtraient bien la scène et sauraient par une longue expérience ce qui est propre à y produire de l'effet. Mais malheureusement, on n'a jamais de certitude de succès avant la représentation d'un ouvrage, comme l'expérience le prouve, quelles que soient d'ailleurs les précautions que l'on prenne pour prévenir une chute. Combien de fois n'a-t-on pas vu tomber à Paris, des poèmes qu'un comité composé de littérateurs distingués, de compositeurs instruits avaient choisis, et dont ils avaient prédit le succès.... Combien de fois au contraire n'a-t-on pas vu des poèmes dont on avait prédit la chute, avoir des succès éclatants! Ainsi, il n'y a pas des règles certaines à donner à cet égard; et le plus fin n'y voit pas bien clair. Un poème lu, et le même poème représenté en public sont deux choses fort différentes. Ce n'est qu'un certain tact, fin et délicat, dont quelques personnes sont particulièrement douées qui pourrait rendre ici le meilleur service. Dans la société on trouve quelquefois de ces personnes, sans qu'elles soient des poètes lyriques; on en rencontre aussi parmi les acteurs de talent. Un poème d'opéra doit intéresser quiconque le lit: lorsqu'il ne produit pas cet effet, qu'il n'excite pas vivement la curiosité du musicien, qu'il ne frappe pas son imagination ou ne dit rien à son cœur; il faut au moins s'en méfier.

C'est presque toujours un hazard, lorsqu'un Compositeur, surtout un débutant tombe sur un poème qui convient au Public.

Il y a des sujets dramatiques bons pour des comédies, mais qui ne seraient pas propres ou avantageux pour des opéras. La Musique dont l'âme est la variété, exige par conséquent des poèmes où elle puisse déployer ses effets et ses richesses. Il lui faut des passions en mouvement, des contrastes, une variété heureuse entre les scènes et les actes, de la pompe, et enfin tout ce qui frappe et occupe l'imagination de l'auditeur, ou tout ce qui fixe ou excite vivement son attention.

Der Tonsetzer soll allerdings hinreichende Kenntniss in der Litteratur besitzen, um sein Gedicht wählen zu können, oder, wenn ihm dieses mangelt, soll er in dieser Rücksicht verständige Leute zu Rathe ziehen, die keinen Grund haben sich die Ideen Anderer anzueignen, die genaue Bühnenkenntniss besitzen, und aus langer Erfahrung wissen, was geeignet und wirkungsreich ist. Aber unglücklicherweise hat man, wie die Erfahrung beweist, vor der Aufführung eines Werkes niemals irgend eine Gewissheit des Erfolgs, welche Vorsichtsmassregeln man auch nehmen möge, um dem Misslingen zu entgehen. Wie oft sah man nicht in Paris Theaterwerke fallen, welche von einem Verein von ausgezeichneten Gelehrten und unterrichteten Tonsetzern mit der Erwartung des besten Erfolgs ausgewählt worden waren! Wie oft sah man dagegen andere Werke den glänzendsten Erfolg erringen, welchen man den Untergang gewissagt hatte! Man kann demnach hierüber keine sicheren Regeln feststellen, und der Scharfsichtigste sieht hier nicht immer klar. Ein Gedicht lesen, und ein Gedicht vor dem Publikum aufführen, sind zwei sehr verschiedene Dinge. Nur ein gewisser feiner und unbefangener Takt, mit dem einige seltene Menschen begabt sind, kann hier gute Dienste leisten. Man findet im Leben bisweilen solche Personen, ohne dass sie selbst lyrische Dichter sind, eben so gibt es deren unter den talentvollen Bühnenkünstlern. Ein Operngedicht soll jeden interessieren, der es liest: wenn es nicht diese Wirkung macht, wenn es nicht die Neugierde des Tonkünstlers lebhaft erweckt, wenn es nicht seine Einbildungskraft ergreift, zu seinem Herzen spricht, dann muss man demselben wenigstens misstrauen.

Es ist fast immer nur ein Zufall, wenn ein Tonsetzer, besonders ein Anfänger, auf ein Opernbuch verfällt, welches dem Publikum zusagt.

Es gibt dramatische Stoffe, welche für das Schauspiel sehr geeignet sind, dagegen zur Oper nicht tauglich oder vortheilhaft wären. Die Musik, deren Seele die Abwechslung ist, erfordert demnach Operngedichte, wo sie ihre Wirkungen und ihren Reichtum entfalten kann. Sie fordert bewegte Leidenschaften, Gegensätze, eine glückliche Abwechslung der Scenen und der Acte, Pracht und Glanz der Scenerie, und endlich alles das, was die Einbildungskraft des Zuhörers reizt und beschäftigt, oder was seine Aufmerksamkeit lebhaft weckt und anzieht.

Il y a des poëmes qui intéressent plus par l'art dont ils sont coupés ou charpentés, que par le fond de l'action; d'autres ont obtenu du succès uniquement par le talent des acteurs. Il y a des opéras qui ont été plus applaudis sous le rapport de la musique que sous celui du poëme. Nous avons vu réussir des ouvrages où le poëme ni la musique ne valaient rien; c'était le talent des acteurs, du décorateur ou du costumier, ou le caprice du public qui leur avaient donné de la vogue. Mais nous ne connaissons pas une seule production lyrique et théâtrale qui, de notre temps, ait réussi uniquement par la régularité et la beauté des vers.

Avant de mettre un poëme en musique, il faut que le Compositeur le relise très souvent, afin que toutes ses scènes et ses tableaux principaux se présentent à son imagination avec des couleurs vives. Il faut qu'il puisse se transporter facilement dans la véritable situation de chaque acteur. C'est l'unique moyen de découvrir si le poëme ne renferme pas des vices, surtout sous le rapport de la musique, (vices dont nous parlerons plus loin) et de sentir ce qui est propre à un récitatif simple ou obligé, à un air, à un duo, à un trio, à un morceau d'ensemble ou enfin à un chœur.

Dans un opéra où tout doit être chanté, c'est particulièrement le Compositeur qui doit apprendre à faire cette distribution; car il connaît mieux la nature de son art, ses ressources et ses moyens que le Poëte. Ce dernier peut souvent déplacer un morceau de musique, mettre un récitatif là où il faudrait un air, et vice versa. Dans les poëmes où l'on chante et où l'on parle alternativement, il arrive fréquemment que le Poëte met en prose ce qui devrait être chanté, ou qu'il versifie pour être chanté ce qui devrait se dire en parlant. Dans tous ces cas c'est au Compositeur de guider son Poëte en lui demandant des changements auxquels ce dernier doit consentir pour l'intérêt commun. Les Compositeurs Français comme Grétry, D'Alayrac, Méhul, Boïeldieu, et autres n'ont jamais mis en musique un poëme, sans avoir exigé de leur Poëte ces sortes d'améliorations, et sans lesquelles leur musique n'eut jamais obtenu le succès qu'elle a eu.

Es gibt Operngedichte, welche mehr durch die Art zu reizen, wie sie zusammengestellt und bearbeitet sind, als durch die eigentliche Handlung; andere gewinnen ihren Erfolg einzig durch das Talent der Darstellenden. Es gibt Opern, die weit mehr wegen der Musik als wegen dem Text Beifall erhalten haben. Wir sahen Werke mit Erfolg aufführen, wo weder Gedicht noch Musik etwas taugten; es war das Talent der Sänger, des Theatermalers, des Costume-Direktors, oder auch die Laune des Publikums, was sie in Schwung brachte. Aber wir kennen nicht ein einziges lyrisches und theatralisches Opernwerk, welches, zu unserer Zeit, nur durch die Regelmässigkeit und Schönheit der Verse Glück gemacht hätte.

Eh der Tonsetzer ein Gedicht in Musik setzt, muss er es sehr oft wieder lesen, damit alle seine Scenen und Hauptgebilde sich seiner Einbildungskraft mit lebhaften Farben einprägen. Er muss sich mit Leichtigkeit in die wahre Situation des Sängers und Schauspielers versetzen können. Dieses ist das einzige Mittel um zu entdecken, ob das Gedicht nicht Fehler hat, (besonders in Hinsicht auf die Musik, über welche Fehler wir später sprechen werden,) und um zu fühlen, was für ein einfaches oder instrumentirtes Recitativ, was für eine Arie, ein Duett, ein Terzett, oder ein Ensemble-Stück, und endlich für einen Chor geeignet ist, oder nicht.

In einer Oper, wo alles gesungen werden soll, ist es vorzüglich der Tonsetzer, der diese Vertheilung treffen muss; denn er kennt die Natur, die Hilfsquellen und die Mittel seiner Kunst besser als der Dichter. Dieser letzte kann oft einem Musikstück einen ungünstigen Platz anweisen, da ein Recitativ anbringen, wo es einer Arie bedarf, und umgekehrt. In den Opern, wo man abwechselnd singt und spricht, ereignet es sich oft, dass der Dichter Prosa setzt, wo besser gesungen werden könnte, oder dass er Gesangsverse anbringt, wo die Rede schicklicher wäre. In allen diesen Fällen liegt es am Tonsetzer, seinen Dichter zu leiten, indem er von ihm die Änderungen verlangt, welchen der letztere zum allgemeinen Besten Genüge leisten muss. Die französischen Tonsetzer, wie Grétry, D'Alayrac, Méhul, Boïeldieu, und andere, haben nie ein Opernbuch in Musik gesetzt, ohne von ihren Dichtern diese Art von Verbesserungen zu begehren, in deren Ermangelung ihre Musik niemals den Erfolg erhalten hätte, der ihr zu Theil ward.

Nous présenterons ici des règles pour corriger les défauts dont nous venons de parler.

I.

La partie la moins importante d'un poëme, où aucune véritable passion n'est mise en jeu, qui ne sert qu'à lier les scènes, où à amener et éclaircir les événements, et que l'on ne peut déclamer que froidement, cette partie doit être mise en *récitatif simple* dans les opéras où tout est chanté. Elle doit être en prose dans ceux où l'on chante et où l'on parle alternativement. Ainsi par exemple: Un personnage que le public ne connaît pas encore doit paraître sur la scène: pour qu'il fixe l'attention et appelle l'intérêt, il faut que le Poëte le fasse annoncer. On parle de ses qualités, de son rang; on indique à peu près le rôle qu'il doit jouer dans la pièce etc: etc: si tout ce discours est de nature à ne pouvoir être raisonnablement déclaré qu'avec beaucoup de calme et de sang-froid, il faut qu'il soit mis en *récitatif simple*, ou bien il faut le parler dans les opéras où tout n'est pas chanté.

II.

Les endroits d'un poëme lyrique, où un personnage ne sait quel parti prendre; où il passe d'un projet à un autre; où différentes passions, l'agitent successivement ou simultanément; ou bien lorsqu'il fait une description intéressante, et passionnée, présentant successivement des images, des idées différentes Ces endroits que l'on ne peut pas déclamer froidement, ou d'une manière indifférente, et qui exigent souvent des intervalles de repos, doivent être consacrés au *récitatif obligé* dans les deux sortes d'opéra dont nous avons parlé.

III.

Tout ce qui est le plus intéressant dans un poëme où l'on chante et où l'on parle alternativement, doit être mis en musique sans exception. C'est une faute impardonnable de la part du Compositeur et de la part du Poëte de placer un morceau de musique hors de l'action, c'est-à-dire, là où un événement d'une importance quelconque vient de se terminer.

Wir werden hier die Regeln vorlegen, nach welchen die eben besprochenen Fehler zu verbessern sind.

I.

Diejenige Person eines Opernstoffs, bei welcher keine Leidenschaft ins Spiel kommt, die zu nichts da ist, als die Scenen zu verbinden, oder die Entwicklung und Aufklärung der Begebenheiten herbeizuführen, und welche ihre Rolle nur kalt zu deklamieren hat, muss in jenen Opern, wo alles gesungen wird, bloss einfache *Recitative* erhalten. In jenen Opern, wo Gesang und Rede abwechseln, muss sie in Prosa bleiben. So, zum Beispiel, sollte eine, dem Publikum noch unbekannte Person auf der Bühne erscheinen: um auf sie die Aufmerksamkeit zu lenken, muss der Dichter sie früher ankündigen. Man spricht von ihren Eigenschaften, ihrem Range; man deutet beiläufig die Rolle an, welche sie in diesem Stücke darstellen soll etc: etc: Wenn nun dieser ganze Vortrag von der Art ist, dass er vernünftigerweise nur mit vieler Ruhe und Kaltblütigkeit deklamiert werden darf, so muss er im einfachen *Recitativo* gesetzt, oder in jenen Opern, wo nicht alles gesungen wird, bloss gesprochen werden.

II.

Diejenigen Stellen eines lyrischen Gedichts, wo eine Person in Zweifel ist, was sie thun soll; von einem Entwurf zu einem andern übergeht; wo sie von verschiedenen Leidenschaften zugleich oder wechselweise aufgeregt wird; oder auch, wo sie eine anziehende oder leidenschaftliche Beschreibung zu deklamieren hat, in der sich verschiedene Bilder und Ideen darstellen Solche Stellen, die man nicht kalt und gleichgültig sprechen darf, und die oft Unterbrechungen und Ruhepunkte erfordern, gehören für das *obligate (instrumentirte) Recitativ*, in beiden von uns besprochenen Operngattungen.

III.

Alles, was besonders interessant ist, muss in einer sowohl gesungenen wie gesprochenen Oper ohne alle Ausnahme für die Musik benützt werden. Es ist von Seite des Tonsetzers, wie des Dichters, ein unverzeihlicher Fehler, wenn er ein Musikstück auf unrechtem Platze in die Handlung einschleift, nachdem irgend eine wichtige Begebenheit eben statt gefunden hat.

Dans ce cas, un morceau de musique ne peut qu'ennuyer, parcequ'il ralentit inutilement la marche de l'action, et la refroidit: c'est donc cette action elle même qu'il faut mettre en musique.

IV.

Lorsque plusieurs acteurs sont sur la scène, il est toujours plus avantageux de les faire chanter tous que d'en isoler un, à moins que la situation ne l'exige impérieusement, ce qui est fort rare. Ainsi, il vaut mieux, dans cette circonstance, faire un morceau d'ensemble, ou un chœur, ou un air coupé ou accompagné par les autres voix, que de chanter tout seul, ce qui est ordinairement froid.

V.

Un opéra où il n'y a pas des morceaux d'ensemble et des chœurs est presque toujours un opéra froid. Si l'action du poème permet d'en introduire, le Compositeur doit l'exiger de la part du Poète; si l'action s'y oppose, il vaut mieux réserver ce sujet pour une comédie où la Musique n'a rien à faire.

VI.

Dans un poème où tout doit être chanté, il faut de temps en temps amener des récitatifs simples, sans quoi on fatiguerait trop les auditeurs avec une suite non interrompue de morceaux mesurés et rythmés.

Dans les opéras où l'on chanté et où l'on parle, cette sorte de récit musical serait tout à fait déplacée. Il faut en laisser le contenu pour la prose non chantée.

Les meilleurs poèmes d'opéra sous le rapport des trois unités, () de la marche franche et rapide de l'action, de l'intérêt dramatique, du style, de la variété des caractères, et qui sous tous les rapports enfin sont des modèles, ont été écrits en France. S'il y en a qui ne soient pas bien coupés ou disposés pour la Musique, ou qui ne soient point avantageux pour faire valoir cet art, il faut le pardonner à une nation qui a été beaucoup plus littéraire que musicienne.*

(*) L'unité d'action, l'unité de temps, l'unité de lieu. De nos jours on n'observe pas toujours les deux dernières, même en France.

In solchem Falle kann das Tonstück nur langweilen, weil es den Gang der Handlung unnöthig verlängert und abkühlt: Es ist demnach diese Handlung selber, welche man in Musik setzen soll.

IV.

Wenn mehrere Personen auf der Bühne sind, so ist es stets vortheilhafter, sie alle singen zu lassen, als nur Eine derselben, wenigstens wenn die Situation nicht gebietherisch das Gegentheil fordert, was selten der Fall ist. Demnach ist es besser, in solcher Lage ein *Ensemble*-Stück, oder einen *Chor*, oder eine *Arie* die von den andern unterbrochen oder begleitet wird, anzubringen, als eine Person allein singen zu lassen, was gemeinlich kalt lässt.

V.

Eine Oper, wo die *Ensemble*-Stücke und *Chöre* mangeln, ist fast immer ein kaltes Werk. Wenn die Handlung es erlaubt, dergleichen einzuflechten, so soll der Tönsetzer dieses vom Dichter begehren; wenn die Handlung diesem widerstrebt, so ist es besser den Stoff zu einem Schauspiel zu verarbeiten, wo die Musik nichts zu thun hat.

VI.

In einer Oper, wo alles gesungen wird, müssen von Zeit zu Zeit einfache *Recitative* herbeigeführt werden, weil man sonst die Zuhörer durch eine unermüdende Folge von rhythmischen Tonstücken zu sehr ermüden würde.

In den sowohl gesungenen wie gesprochenen Opern wäre dagegen diese musikalische *Recitation* sehr übel angewendet. Man muss den Inhalt solcher Stellen dem Gespräch überlassen.

Die besten Operndichtungen in Rücksicht auf die drei Einheiten, (*) auf den freien und raschen Gang der Handlung, auf das dramatische Interesse, den Styl, die Abwechslung der Charaktere, und überhaupt wahre Muster in jedem Betracht, sind in Frankreich geschrieben worden. Wenn es deren gibt, die nicht hinreichend für die Musik bearbeitet und geeignet sind, oder bei denen man diese Kunst nicht genug geltend machen könnte, so muss man das einer Nation zu Gute halten, die weit früher litterarisch als musikalisch gebildet war.

(*) Die Einheit der Handlung, die Einheit der Zeit, die Einheit des Orts. Heutzutage beobachtet man selbst in Frankreich die zwei letzteren nicht immer.

Les Italiens, plus sensibles à la Musique et surtout aux chants mélodiques qu'aux chants déclamés et à la littérature, ont sacrifié le plus souvent la Poésie à la Musique dans leurs libretti. Ils ont toujours cherché des sujets et des situations pour faire valoir la Musique et le talent des Compositeurs. Mais aussi leurs poèmes sont le plus souvent de mauvais canevas aux quels on ne fait pas attention. Aussi compare-t-on un grande partie de leurs opéras à des concerts accompagnés de décorations et de costumes.

*Les Allemands, très sensibles à l'harmonie et aimant passionnément la Musique, n'ont pas de bons opéras sous le rapport du poème, car *Don Giovanni*, et le *Nozze di Figaro* de Mozart sont faits sur des libretti italiens dont les sujets sont tirés du répertoire français. Les poèmes de l'enlèvement du sérail, de la flûte enchantée (musique de Mozart), du docteur et apothicaire (musique de Dittersdorf,) du *Freischütz* (musique de Weber) ne peuvent pas être cités comme modèles, quoique ces ouvrages aient eu une assez grande vogue durant un certain temps, grâce à la musique. Les Poètes Allemands, qui du reste ont fait des comédies et des tragédies fort intéressantes, s'imaginent que la musique n'est propre qu'à rendre des situations bizarres, extravagantes, où la magie, le prestige des mystères et mille folies semblables prédominent. Il est temps de se détromper et de se graver dans la mémoire les observations suivantes :*

1^o Toute bonne comédie ou tragédie qui a un vrai fond d'intérêt pour captiver les auditeurs peut servir à un opéra.

2^o Pour convertir cette comédie ou cette tragédie en bon sujet d'opéra, il faut en resserrer l'action et la marche, en supprimant toutes les scènes inutiles, et en accourcissant autant que possible les dialogues et les monologues.

3^o Il faut que tout ce qui est le plus intéressant dans ces pièces soit mis en musique, et non en dialogue comme nous l'avons déjà fait remarquer.

4^o Que le Poète y amène des morceaux d'ensemble et des chœurs, ce qui le plus souvent peut se faire.

5^o Que les scènes où un acteur se trouve seul, mais dans une situation intéressante, soient

Die Italiener, welche für die Musik, und besonders für melodische Gesänge weit mehr Gefühl haben als für die deklamatorischen und für die Litteratur, haben in ihren *Libretti* meistens die Dichtkunst der Musik aufgeopfert. Sie suchten stets solche Stoffe und Situationen, wo die Musik und das Talent der Tonsetzer glänzen konnte. Aber ihre Operndichtungen sind auch grösstentheils nur schlechte Entwürfe, auf die man gar nicht Acht gibt. Auch vergleicht man einen grossen Theil ihrer Opern den *Concerten* mit *Décorationen* und in *Costume*-Kleidern.

Die Deutschen, welche für die Musik sehr viel Gefühl und leidenschaftliche Liebe haben, besitzen in Hinsicht der Dichtung, keine guten Opern, denn die Musik zu *Don Giovanni* und *Nozze di Figaro* von Mozart ist auf italienische *libretti* componirt, welche ihrerseits ihren Stoff vom französischen *Repertoire* entlehnt haben. Die Dichtung der *Entführung aus dem Serail* und der *Zauberflöte* (mit Mozarts Musik) dann die Oper *Doktor* und *Apotheker* (Musik von Dittersdorf,) der *Freyschütz* (mit Musik von Weber) können eben nicht als Muster empfohlen werden, obwohl diese Werke, Dank der Musik, sich lange genug in der Welt erhalten haben. Die deutschen Dichter, welche übrigens im Fache des Schauspiels und der Tragödie so viel Geistreiches hervorgebracht haben, glauben, dass die Musik zu nichts andermudge, als bizarre, ungereimte Situationen zu mahlen, wo Hexerey, mysteriöser Spuck und tausend ähnliche Thorheiten vorherrschen. Es ist Zeit sich hierüber zu enttäuschen und sich folgende Bemerkungen in das Gedächtniss einzuprägen:

1. Jedes gute Schauspiel, jede Tragödie, die einen hinreichend interessanten Stoff besitzt, um die Zuhörer anzuziehen, kann in eine Oper verwandelt werden.

2. Um aus diesem Schau- oder Trauerspiel einen guten Stoff zur Oper zu bilden, muss die Handlung und der Gang derselben zusammengezogen werden, indem man alle unnöthigen Scenen weglässt, und die Gespräche und Monologe möglichst abkürzt.

3. Das Interessanteste in diesem Stoffe ist für die Musik zu bearbeiten, und nicht für den Dialog, wie wir schon früher bemerkt haben.

4. Der Dichter muss Gelegenheit zu *Ensemble*-Stücken und *Chören* herbeizuführen wissen, was fast immer möglich ist.

5. Die *Scenen*, wo ein Sänger allein, aber in einer anziehenden Lage dasteht, sind in *obligatè Recita-*

mises en récitatif obligé, suivi d'un air.

6? *Que des scènes où il y a plusieurs acteurs réunis se terminent le plus souvent par un morceau d'ensemble, et que les dernières scènes qui terminent un acte important soient mises toutes en musique pour donner lieu à un final remarquable et chaud, dans lequel la plus grande partie des chanteurs doit être en évidence.*

DE LA VERSIFICATION LYRIQUE sous le rapport de la Musique.

Les anciens Grecs ne connaissaient pas de poésie sans musique. Tout était chanté chez eux, jusqu'à l'Epopée. C'est pour cette raison que l'on versifie encore tout ce qui doit être chanté de nos jours. Mais on ne sait pas généralement qu'une prose bien faite, dont les phrases et les périodes sont courtes, est très avantageuse pour la musique et vaut bien mieux que des vers antilyriques. Les paroles que l'on chante dans les temples catholiques ne sont que de la prose sur laquelle on a composé tant de chefs-d'œuvre.

Si les vers ne sont pas absolument nécessaires à la musique, à plus forte raison la rime doit l'être encore moins. Les anciens Grecs et Romains ne connaissaient pas la rime, ou n'en faisaient pas usage.

Ce qui est le plus désavantageux pour la musique, et surtout pour des chants mesurés, ce sont les phrases et les périodes longues. Il est important pour les Poètes comme pour les Musiciens d'éclaircir ce point. Supposons une phrase ou une période de quatre vers alexandrins, par exemple:

„ Mais après les adieux que je venais
d'entendre,
„ Après tous les transports d'une douleur
si tendre,
„ Je sais qu'il n'a point dû lui faire
remarquer
„ La joie et les transports qu'on vient
de m'expliquer ...

Si l'on voulait destiner ces vers pour un récitatif, il n'y aurait pas d'inconvénient; mais pour un chant mesuré, pour un air enfin, cette période serait trop longue; en voici la raison: en déclamant convenablement ces vers, il faut

five, denen eine Arie nachfolgt, umzuwandeln.

6. Jene Scenen, wo mehrere Personen auf der Bühne sind, müssen meistens für Ensemble = Stücke benutzt, und die letzten, einen wichtigen Akt beendenden Auftritte durchaus für die Musik gesetzt werden, um zu einem glänzend - kräftigen *Finale* Gelegenheit zu geben; in welchem der grösste Theil der Sänger beschäftigt wird.

VON DER LYRISCHEN VERSIFICATION IN BEZUG AUF DIE MUSIK.

Die alten Griechen kannten keine Dichtkunst ohne Musik. Alles, bis auf das Heldengedicht, wurde bei ihnen gesungen. Dieß ist der Grund, dass man noch jetzt alles versificirt, was heut zu Tage gesungen wird. Aber es ist nicht allgemein bekannt, dass eine wohlgeschriebene Prosa, deren Phrasen und Perioden kurz sind, für die Musik sehr vortheilhaft, und den nicht - lyrischen Versen weit vorzuziehen ist. Die Worte die man in den katholischen Kirchen singt, sind nur eine Prosa, auf welche man schon Meisterstücke componirt hat.

Wenn schon die Verse für die Musik nicht durchaus nothwendig sind, so sind es die Reime noch weniger. Die alten Griechen und Römer kannten keine Reime, oder machten davon keinen Gebrauch.

Das, was für die Musik, und besonders für den rhythmischen Gesang am allernünstigsten ist, das sind die langen, ausgedehnten Phrasen und Perioden. Die Aufklärung dieses Gegenstandes ist für die Dichter und Tonsetzer gleich wichtig. Nehmen wir z.B. eine aus 4 Versen bestehende Phrase oder Periode, wie die folgende:

„ Doch nach dem Lebewohl, das mich so sehr
erschüttert,
„ Nach diesem Schmerz, der mir das Herz
durchzittert.
„ War es, ich weiss, von ihm sehr
unbescheiden,
„ Mit Lust und Übermuth zu spotten dieser
Leiden ...

Wollte man diese Verse für ein *Recitativ* bestimmen, so wäre nichts dagegen zu sagen; aber für einen rhythmischen Gesang, oder gar für eine *Arie* wäre diese Periode zu lang, und zwar aus folgendem Grunde: Wenn man diese Verse gehörig deklamiren wollte,

à peu près dix secondes ; pour les chanter avec dignité dans un mouvement mesuré, il faut à peu près trente secondes. Cette durée équivaut sous le rapport du temps à une période de douze vers de la même longueur étant parlés ou déclarés. Or, une période de cette durée serait insoutenable. En l'accourcissant d'un tiers elle serait encore trop longue. Comme le chant mesuré triple ou au moins double la durée qu'il faut pour exprimer des phrases lyriques, les Poètes doivent donc les inventer aussi courtes que possible. (*)

Voici des règles à ce sujet :

I.

Les phrases lyriques pour des chants mesurés ne doivent pas avoir plus de deux vers de douze, de dix ou de huit pieds. Toutes celles qui sont plus courtes n'ont jamais d'inconvénient ; mais dans les récitatifs on peut en introduire de temps en temps de quatre vers de douze, dix ou huit pieds, car les vers de huit prodigués en France sont déjà un peu trop longs pour des morceaux mesurés.

II.

Des vers courts de 4, 5 ou 6 pieds étant très avantageux pour le chant, on peut en employer 4 et même quelquefois 6 pour une période.

III.

Le mélange des vers de différentes longueurs étant également avantageux pour le chant, on peut en faire toutes sortes de combinaisons, pourvu que le nombre total des pieds d'un membre de période ne dépasse pas 24 ; encore ne faut-il employer ce nombre que rarement.

Les Poètes d'opéra, avant de mettre leur canevas en vers, devraient s'entendre avec leurs Musiciens afin de bien placer les morceaux de musique dans les poèmes, surtout dans ceux où l'on chante et où l'on parle ; mais cette proposition implique des Musiciens qui ont le talent et surtout le tact nécessaire pour donner à leurs Poètes des conseils salutaires à cet égard.

(*) Un poème d'opéra qui exigerait une heure de lecture durerait trois heures à peu près pour être chanté, surtout en y comprenant les ritournelles que la scène et les repos des acteurs exigent.

so bedarf man dazu ungefähr 10 Sekunden, um sie mit Anstand im Takt zu singen, wären beiläufig 30 Sekunden nöthig. Diese Dauer kommt, in Rücksicht auf die Zeit, dem Aussprechen oder Deklamieren von einer Periode von zwölf eben so langen Versen gleich. Nun wäre aber eine Periode von solcher Länge unerträglich. Um ein Drittel verkürzt, wäre sie noch zu lang. Da der, im Takte eingetheilte Gesang die Dauer der Zeit verdreifacht oder mindestens verdoppelt, welche man zum Aussprechen lyrischer Phrasen nöthig hat, so müssen die Dichter trachten, sie so kurz als möglich zu machen. (*)

Hier sind Regeln über diesen Gegenstand :

I.

Die lyrischen Phrasen für den taktirten Gesang dürfen nicht mehr, als zwei Verse von 12, 10, oder 8 Silben lang sein. Die noch kürzern sind stets brauchbar ; aber in *Recitativen* kann man bisweilen Phrasen von vier Versen, (zu 12, 10, oder 8 Silben) anwenden. Denn die, besonders in Frankreich so häufigen Verse von 8 Silben sind für taktirte Tonstücke schon etwas zu lang.

II.

Da die kurzen Verse von 4, 5, oder 6 Füßen für den Gesang so äusserst vortheilhaft sind, so kann man ihrer 4, ja bisweilen 6 in einer Periode anbringen.

III.

Die Mischung der Verse von verschiedener Länge ist eben so günstig für den Gesang, und man kann daraus verschiedene Arten von Zusammenstellungen bilden, vorausgesetzt, dass die Gesamtzahl der Füße eines Periodenglieds nicht 24 übersteige ; auch diese Zahl ist nur selten anzuwenden.

Die Operndichter sollten, ehe sie ihren Entwurf in Verse setzen, mit den Tonsetzern Rücksprache halten, um die Musikstücke in ihrem Gedichte an passende Orte zu stellen ; besonders in jenen, wo abwechselnd gesungen und gesprochen wird ; aber freilich kann diese Aufgabe nur solchen Tonsetzern gestellt werden, die das Talent und vorzüglich das Schicklichkeitsgefühl besitzen, um ihren Dichtern über diesen Punkt heilsamen Rath zu geben.

(*) Ein Operngedicht, das zum Durchlesen nur eine Stunde bedarf, würde im Gesang beiläufig 3 Stunden dauern, besonders wenn man die Ritornelle und die Ruhepunkte mitrechnet, welche eine Aufführung haben muss.

On entend souvent s'écrier de nos jours que la belle poésie ne vaut rien pour la musique. Sur quoi donc est fondée cette singulière, cette étrange et barbare assertion qui déshonore les beaux arts ?

Nous concevons facilement la possibilité de faire d'excellente musique sur de méchants vers; nous concevons également la difficulté d'une bonne poésie en parodiant la musique; surtout lorsqu'on est mauvais Poète; mais ce que nous ne pouvons pas comprendre, c'est la raison qui empêcherait de faire une musique, même la meilleure possible, sur de la belle poésie, pourvu que celle-ci varie ses vers et évite des phrases longues. Sans doute une tragédie de Racine ou de Corneille; la *Henriade* de Voltaire ou la *Jérusalem délivrée* du Tasse etc: etc: où l'on trouve des milliers de vers de la même longueur, et souvent des périodes d'une durée incompatible avec la musique, ne sont pas des productions sur lesquelles un Compositeur puisse s'essayer; mais aussi la belle poésie n'est pas restreinte à ces seules productions.

Tout ce qui se parle, se récite ou se déclame peut aussi se chanter et par conséquent se mettre en musique; d'ailleurs personne ne l'ignore. La bonne comme la mauvaise poésie se compose des mêmes éléments, de mots, de vers, de phrases et de périodes. Or, le Musicien cherche ses idées sur ces éléments, et il est facile de prouver qu'il n'a pas plus d'avantage ou de difficulté à les trouver sur la bonne que sur la mauvaise versification; sur des pensées élevées et nobles que sur des pensées frivoles et basses. Les belles poésies anglaises ont fourni à Haendel ses oratorios les plus estimés. Marcello dans ses psaumes, et les plus célèbres Compositeurs Italiens dans leurs opéras ont été heureusement inspirés par Métastase. Les excellents vers allemands de Ramler ont été dignement interprétés par Graun, dans son bel ouvrage, la mort de Jésus. Gluck dans l'*Armide* de Quinault, Piccini dans la *Didon* de Marmontel ont rivalisé avec leurs Poètes. Enfin les sublimes chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* n'attendent qu'un génie musical assez élevé pour se placer à la hauteur du grand Racine.

Man hört oft in unsern Tagen behaupten, dass die höhere Dichtkunst für die Musik nicht taugt. Auf was ist diese sonderbare, seltsame und barbarische, die schönen Künste entehrende Behauptung gegründet ?

Wir geben gerne die Leichtigkeit zu, auf schlechte Verse eine vortreffliche Musik machen zu können; eben so begreifen wir auch die Schwierigkeit, der Musik eine gute Dichtung unterzulegen, besonders wenn man ein schlechter Dichter ist; aber das, was uns unbegreiflich bleibt, das ist der Grund, wesshalb man verhindert wäre eine Musik, selbst die vortrefflichste, über sehr schöne Verse zu componieren, vorausgesetzt, dass diese Verse die gehörige Abwechslung, und keine langen Phrasen haben. Eine Tragödie von Racine oder Corneille, *Voltaire's Henriade* oder *Tasso's befreites Jerusalem* etc: etc: wo man tausende von langen Versen, und oft Perioden von einer Länge findet, die mit der Musik unvereinbar ist, das sind, freilich keine Dichtungen, in denen sich ein Tonsetzer versuchen könnte; aber die höhere Poesie ist ja nicht auf diese Werke allein beschränkt.

Alles, was man redet, rezitiert, oder deklamiert, kann man auch singen, und folglich in Musik setzen; auch weiss diess Jedermann. Die gute wie die schlechte Poesie besteht aus denselben Bestandtheilen, aus Worten, Versen, Phrasen und Perioden. Wenn nun der Tonsetzer seine Ideen hierauf baut, so ist leicht zu beweisen, dass er weder mehr Vortheil noch mehr Schwierigkeit findet, dieselben auf eine gute, wie auf eine schlechte Versification zu erfinden; auf erhabene und edle Worte, so wie auf gemeine und läppische. Die grossartigen englischen Dichtungen lieferten dem Haendel seine geschätztesten Oratorien. Marcello in seinen Psalmen, und die berühmtesten italienischen Componisten in ihren Opern wurden vom Metastasio begeistert. Die edlen Verse Ramlers wurden vom Graun in seinem schönen Werke: *Der Tod Jesu*, würdig angedrückt. Gluck in seiner *Armida* von Quinault, Piccini in der *Didon* des Marmontel, wetteiferten glücklich mit ihren Dichtern: Die erhabenen Chöre der *Esther* und *Athalie* erwarten nur noch ein musikalisches Genie, das sich erhaben genug fühlt, mit dem grossen Racine in die Schranken zu treten.

On objecte que le public n'écoute pas les paroles dans nos opéras : tant pis pour lui ! mais nous pensons qu'on fait tort au public : il est difficile d'écouter des paroles que l'on n'entend pas ; car les roulades des chanteurs, le bruit des instruments etc. y mettant bon ordre . Il faut convenir que , dans ce cas , il doit être tout à fait indifférent aux auditeurs que l'on chante sur de la bonne ou de la mauvaise poésie .

On sait que nos opéras actuels ne sont que des objets de mode . Ils ne font que paraître pour faire bientôt place à d'autres dont la musique n'est le plus souvent qu'un concert accompagné par des voix , et dont le but n'est qu'un amusement frivole . Certes , la belle poésie n'est pas faite pour de telles productions .

C'est pour d'autres occasions qu'il faut exiger de la belle poésie . Employez la dans les psaumes , dans les cantates et pour la musique sacrée ? Que des Compositeurs tels que Mozart , Haydn , Marcello , Graun et Haendel la vivifient par leur génie et l'on verra qu'elle convient à la Musique .

La belle poésie est encore appelée à nous instruire ; à immortaliser des événements mémorables ; à propager des idées sublimes , à illustrer et à éterniser les grandes actions choses dont on ne se soucie guère dans nos spectacles lyriques institués en grande partie pour désennuyer ceux qui n'ont rien de mieux à faire que d'y assister .

Il est affligeant pour la Poésie et douloureux pour la Musique , qu'en France l'on ne connaisse et l'on ne sache apprécier encore qu'un seul genre de musique les Opéras .

Man wirft ein , dass das Publikum sich um die Worte unsrer Opern nicht bekümmere . Desto schlimmer ! aber wir glauben , dass man hierin dem Publikum Unrecht thut : es ist nur schwer , sich um Worte zu bekümmern , *die man nicht versteht* ; denn die Läufe und Triller der Sänger , der Lärm der Instrumente , etc. : machen dieses wahrlich schwer . In diesem Falle muss man freilich bekennen , dass es ihm ganz gleichgültig ist , ob man eine gute oder schlechte Dichtung absingt .

Man weiss , dass unsere jetzigen Opern nur Gegenstände der Mode sind . Sie erscheinen nur , um bald wieder von andern verdrängt zu werden , deren Musik meistens nichts anderes als ein , von Singstimmen begleitetes Concert ist , und die nur eine eitle Unterhaltung zum Zwecke haben . Für *solche* Erzeugnisse ist allerdings die höhere Dichtkunst uns nicht gegeben worden .

Auch sind es andere Gelegenheiten , wo man die höhere Dichtkunst in Anspruch nehmen soll . Man wende sie in Psalmen , Cantaten , in der religiösen Musik an ! Mögen solche Tonsetzer , wie *Mozart , Haydn , Marcello , Graun , Händel* , sie durch ihr Genie beleben , und man wird bald finden , dass die Tonkunst ihrer nicht unwürdig ist .

Die höhere Dichtkunst hat den Beruf , uns zu belehren ; denkwürdige Begebenheiten zu verewigen ; erhabene Ideen zu verbreiten , grosse Handlungen zu verherrlichen und der Unsterblichkeit zu überliefern Dinge , um die man sich in unsern lyrischen Bühnenspektakeln wenig kümmert , wo man grösstentheils nur den Zweck hat , die Langeweile derjenigen zu vertreiben , die nichts besseres zu thun wissen , als solche Unterhaltungen zu besuchen .

Für die Musik in Frankreich , so wie für die dortige Dichtkunst , ist es betrübend , dass man da nur eine einzige Gattung der Composition zu schätzen weiss nämlich die Oper .

ZWETTES

B U C H.

Deuxieme Livre.

D. et C. N^o 6684. B.

Table des Matières.

	Pag.
<i>De la partie vocale de l'Opéra</i>	33
<i>Des différents morceaux de Musique vocale , qui composent un Opéra.</i>	33
<i>Du récitatif simple</i>	33
<i>Du récitatif obligé.</i>	44
<i>L' tableau , contenant des formules de modulations , et observation sur ce tableau.</i>	53
<i>Des cadences parfaites.</i>	59
<i>Nouveau Tableau des formules de cadences par = faites.</i>	61
<i>De la chanson et de la romance</i>	64
<i>Observation sur la manière de traiter la ponctua = tion grammaticale dans les morceaux mesurés.</i>	73

Inhalt.

	Seite
Von dem gesungenen Theile der Oper	33
Von den verschiedenen <i>Vocal</i> = Sätzen , aus welchen eine Oper besteht	33
Vom einfachen <i>Recitativ</i>	33
Vom obligaten <i>Recitativ</i>	44
Tabelle , Modulationsformeln enthaltend , und Bemerkungen über diese Tabelle	53
Von den vollkommenen Cadenzen	59
Tabelle neuer vollkommenen Cadenzen	61
Von dem Lied und von der Romanze	64
Bemerkung über die Behandlungsart der grammatischen Interpunktion in den taktirten Gesangstücken	73

III^e LIVRE.DE LA PARTIE VOCALE
DE L'OPÉRA.

Des différents morceaux de Musique vocale qui composent un opéra.

Les différents morceaux de musique (pour le chant) qui entrent dans un opéra en général, sont :

- 1^o *Récitatif Simple.*
- 2^o *Récitatif Obligé.*
- 3^o *Chansons (Canzonette).*
- 4^o *Romances (Que l'on remplace par des Cavatines, en Italie).*
- 5^o *Airs de différents genres*
- 6^o *Duos.*
- 7^o *Trios.*
- 8^o *Morceaux d'ensemble pour quatre, cinq, six voix et plus.*
- 9^o *Choeurs de différentes espèces.*
- 10^o *Airs, Duos, Trios et morceaux d'ensemble, accompagnés d'un chœur.*
- 11^o *Final.*
- 12^o *Introduction vocale. (*)*

DU RÉCITATIF SIMPLE.

Le récitatif simple n'est à sa place que dans les opéras où l'on chante toujours, comme dans les opéras Italiens. Dans ceux où l'on parle et où l'on chante alternativement, on met cette partie en prose.

Nous avons déjà fait remarquer que les endroits les moins significatifs d'un poëme se mettent en Récitatifs simples. On les distingue assez facilement, ce sont: une explication, une annonce, des éclaircissements pour bien faire comprendre ce qui les suit; une liaison entre deux scènes;

(*) Comme l'introduction vocale ou le premier morceau par lequel un Opéra commence après le rideau levé, n'est communément autre chose qu'un chœur ou morceau d'ensemble, ou bien l'un et l'autre, nous n'en parlerons qu'après les articles qui traitent de ces objets.

III^{tes} BUCH.VON DEM GESUNGENEN THEILE
DER OPER.

Von den verschiedenen Vocal=Sätzen, aus welchen eine Oper besteht.

Die verschiedenen Gesang=Tonstücke, welche in einer Oper Statt haben können, sind im allgemeinen folgende:

- 1^{tens} *Einfaches Recitativ.*
- 2^{tens} *Obligates Recitativ.*
- 3^{tens} *Liedchen. (Chanson, Canzonette.)*
- 4^{tens} *Romanze. (Im italienischen durch die Cavatinnen ersetzt.)*
- 5^{tens} *Arien von verschiedener Gattung.*
- 6^{tens} *Duetten.*
- 7^{tens} *Terzetten.*
- 8^{tens} *Ensemble=Stücke, wo 4, 5, 6, und mehr Stimmen zusammenwirken.*
- 9^{tens} *Chöre verschiedener Gattung.*
- 10^{tens} *Arien, Duetten, Terzetten und Ensemble=Stücke vom Chor begleitet.*
- 11^{tens} *Finale.*
- 12^{tens} *Vocal=Introduction. (*)*

VOM EINFACHEN RECITATIV.

Das einfache Recitativ ist nur in den durchaus gesungenen Opern, (wie die italienischen) gehörig an seinem Platze. In jenen, wo man abwechselnd singt und spricht, wird es durch die Prosa ersetzt.

Wir haben schon bemerkt, dass die unbedeutendsten Stellen des Opernbuches im einfachen Recitativ zu setzen sind. Man unterscheidet sie leicht: es sind: eine Erklärung, eine Ankündigung, Erläuterungen zum bessern Verständniss des Nachfolgenden; ein Verbindungsmittel zwischen zwei Auftritten; ein

(*) Da die *Vocal=Introduction*, (oder das erste Tonstück) mit welcher eine Oper nach aufgehobenem Vorhang beginnt, gewöhnlich nichts anderes ist, als ein *Chor* oder *Ensemble=Stück*, oder beides zugleich, so werden wir erst nach den Abschnitten, die von diesen Gegenständen handeln, hierüber sprechen.

un événement insignifiant que l'on raconte, un conseil que l'on donne, des nouvelles que l'on débite etc.:... Lorsque tout cela ne peut se déclamer qu'avec calme et une certaine rapidité, on doit le consacrer à ce *Récitatif* qui est aussi la production la plus faible et la moins importante dans un opéra.

On prend toujours la mesure à quatre temps pour les *Récitatifs*. Le compositeur doit observer les règles de la prosodie en l'écrivant. Les valeurs de notes que le compositeur emploie, sont arbitrairement exécutées par les chanteurs qui passent rapidement sur les unes, prolongent les autres selon qu'ils le jugent à propos, ou que la situation l'exige.... c'est leur affaire.

Un *récitatif* n'a jamais un ton déterminé; on le finit presque toujours dans un autre ton que celui par lequel on l'a commencé; on y module constamment. Les transitions fortes y sont dé- placées, attendu qu'elles supposent des situa- tions où les passions sont plus ou moins en jeu: ces passions ne sont point du ressort d'un *récitatif* simple. Mais il peut arriver dans un *récitatif* long, que le Compositeur se trouve dans la nécessité de changer les dièses en bémols et vice versa, comme par exemple de changer le ton de Sol \flat en celui de Fa \sharp , ou le ton de Ré \flat en celui d'Ut \sharp , et le contraire. Cela lui est permis pourvu qu'il n'en abuse pas. Il peut cependant employer une transition entre deux scènes différentes, lorsque la précédente fi- nit et que la suivante commence par un *récit* simple.

En comparant cette déclamation musicale à la déclamation parlée d'un bon acteur ou d'un bon orateur, on trouve que la première est beau- coup moins riche en sons et en intervalles que la seconde; ce qui est facile à concevoir. L'in- tervalle le plus petit en musique est le demi-ton, tandis que dans la nature, il en existe plu- sieurs renfermés dans un demi-ton. Nous n'a- vons que trois sons différents dans une secon- de majeure, par exemple (Ut, Ut \sharp , Ré), ce qui ne donne que ces trois intervalles: (Ut-Ut \sharp), (Ut \sharp -Ré), (Ut \sharp -Ré); la déclamation natu- relle en trouvera plus de cinquante différents. Il en est de même entre la tierce mineure (Ut et Mi \flat), entre la tierce majeure (Ut et Mi \sharp) et ainsi des autres.

unbedeutendes Ereigniss, welches man erzählt; ein Rath, den man ertheilt; Neuigkeiten, die man bekant macht, etc.:... Wenn alles dieses nicht anders als mit Ruhe und einer gewissen Raschheit gesprochen werden darf, so muss man es diesem *Recitativ* widmen, welches auch der schwächste und unwichtigste Theil einer Oper ist.

Zu diesen *Recitativen* nimmt man stets den $\frac{4}{4}$ Takt. Beim Schreiben derselben hat der Tonsetzer stets die Regeln der Prosodie zu befolgen. Der No- tenwerth, dessen sich der Compositeur bedient, wird von den Sängern willkührlich ausgeführt, welche schnell über die Einen gleiten, während sie andere ver- längern, je nachdem es ihnen gut dünkt, oder die Si- tuation es erfordert.... dieses bleibt ihnen überlassen.

Ein *Recitativ* hat nie eine bestimmte Tonart, man endet es fast immer in einer andern als in welcher man es anfangt; es wird da fortwährend moduliert. Die starken Ausweichungen sind da nicht anwendbar, da sie Situationen voraussetzen, in welchen die Leidenschaf- ten mehr oder minder im Spiele sind, und da diese Lei- denschaften nicht in das Bereich eines einfachen *Re- citativs* gehören. Aber in einem langen *Recitativ* kann es geschehen, dass der Tonsetzer in die Nothwen- digkeit kommt, Ges \sharp dur in Fis \sharp dur, oder Des \sharp dur, in Cis \sharp dur, und umgekehrt, umzuwandeln. Dieses ist ihm erlaubt, vorausgesetzt, dass er davon keinen Miss- brauch macht. Indessen kann er eine Ausweichung zwischen zwei verschiedenen Auftritten anbrin- gen, wenn der erste endet, und der zweite mit ei- nem einfachen Bericht anfangt.

Wenn man diese musikalische Deklamation mit der- jenigen gesprochenen vergleicht, welche ein guter Schauspieler oder Redner vorträgt, so findet man, dass die Erste weit weniger reich an Tönen und In- tervallen ist, als die Zweite; was leicht begreiflich ist. Der kleinste Intervall in der Musik ist der halbe Ton, während die Natur in diesem Raum noch meh- rere eingeschlossen hat. Wir haben in einer grossen Secunde nur drei verschiedene Töne, z: B: C, Cis, D; was folgende drei Intervalle gibt: C, Cis, - Cis, D, - $\frac{1}{2}$ C, D -; die natürliche Deklamation und Spra- che würde da mehr als 50 verschiedene Intervalle finden. So ist es auch mit der kleinen Terz (C-Es), mit der grossen Terz (C-E) und so fort mit den Andern.

La *déclamation parlée* à donc *infiniment* plus de sons et d'intervalles à sa disposition que la *musique*. Pour *remédier* jusqu'à un certain point à cette restriction d'intervalles musicaux, on appelle à son secours les différents tons et l'harmonie. Par le moyen de ces *auxiliaires*, le Compositeur obtient toutes sortes de modifications, en reproduisant continuellement les mêmes sons: ce que nous allons expliquer.

La note *Ut* p. ex: éprouve autant de modifications différentes qu'on la retrouve de fois dans un certain nombre de tons majeurs ou mineurs. Or, on trouve la note *Ut* dans tous les tons suivants:

- 1^o *Ut* majeur ou mineur, où elle est tonique.
- 2^o *Réb*, où elle est note sensible.
- 3^o *Mib* majeur, où elle occupe le 6^{me} degré.
- 4^o *Mi* mineur, où elle se trouve également sur le 6^{me} degré.
- 5^o *Fa*, où elle est dominante.
- 6^o *Sol*, où elle est sous dominante.
- 7^o *Lab* majeur, où elle est médiate.
- 8^o *La* mineur, où elle occupe le même degré.
- 9^o *Sib*, où elle est la seconde note du ton.

Ainsi, cette note produira neuf modifications différentes d'effet, si on l'emploie dans ces neuf tons et dans le même morceau. La même chose s'applique à chaque note que l'on trouve en *Musique*; par conséquent les douze demi-tons renfermés dans l'espace d'une octave donnent ensemble par ce moyen 144 modifications de sons.

Il faut donc beaucoup moduler dans les *récitatifs*, pour retrouver les mêmes notes dans toute sorte de tons.

En Italie on accompagne le *récitatif simple* seulement par la Basse qui est souvent *chiffrée*. Toutes les Basses d'orchestre jouent cette partie. Les Violoncelles attaquent les accords en guise d'arpège pour les faire mieux sentir aux acteurs et aux auditeurs. Le *Piano-forté* placé dans l'orchestre soutient l'harmonie en même temps, en plaquant et en arpégeant les accords.

La partition de ces *récitatifs Italiens* n'a que deux portées. La portée supérieure sert pour la voix ou pour les voix; car lorsque plusieurs personnes récitent alternativement, on l'indique

Der gesprochenen *Declamation* stehendemnach unendlich mehr Töne und *Intervalle* zu Gebote, als der *Musik*. Um diesen Mangel einigermaßen zu ersetzen, nimmt der Tonsetzer die verschiedenen Tonarten, und die Harmonie zu Hilfe. Mit diesen Mitteln erhält der Componist alle Arten von Abwechslungen, indem er stets dieselben Töne wiederbringt: Wir wollen dieses erklären.

Die Note *C*, (z. B:) erleidet eben so viele verschiedene Veränderungen, als man sie in einer gewissen Anzahl von *Dur*- und *Moll*-Accorden anwenden und wiederfinden kann. Nun findet man die Note *C* in den folgenden Tonarten:

- 1^{tens} *C* *dur* oder *moll*, wo sie die *Tonica* ist.
- 2^{tens} *Dés*, wo sie die empfindsame Note ist.
- 3^{tens} *Es* *dur*, wo sie die 6^{te} Stufe bildet.
- 4^{tens} *E* *moll*; wo sie ebenfalls als 6^{te} Stufe vorkommt.
- 5^{tens} *F*, wo sie die *Dominante* ist.
- 6^{tens} *G*, wo sie als *Unterdominante* dient.
- 7^{tens} *As* *dur*, wo sie die *Mediante* bildet.
- 8^{tens} *A* *moll*, wo sie ebenso die 3^{te} Stufe einnimmt.
- 9^{tens} *B*, wo sie als die *Secunde* vom Grundtone erscheint.

Also kann diese Note neun verschiedene Abwechslungen des Effekts hervorbringen, wenn man sie in diesen neun Tonarten in demselben Satze anwendet. Dasselbe lässt sich auf jede, in der *Musik* befindliche Note anwenden, und folglich geben die in einer Octave enthaltenen 12 halben Töne zusammen durch dieses Hilfsmittel 144 Ton-Änderungen.

Man muss demnach in den *Recitativen* viel modulieren, um dieselben Noten in allen Arten von Accorden wieder anzubringen.

In Italien wird das einfache *Recitativ* nur vom Contrabass begleitet, welcher häufig beziffert wird. Alle Bässe des Orchesters führen diese Stimme aus. Die Violoncelle schlagen die Accorde *arpeggio*-artig an, um sie den Sängern und Zuhörern fühlbarer zu machen. Das im Orchester befindliche *Fortepiano* unterstützt die Harmonie zu gleicher Zeit, indem es die Accorde fest oder *arpeggierend* mit anschlägt.

Die Partitur dieser italienischen *Recitative* hat nur zwei Zeilen. Die obere Zeile gehört der Stimme, oder den Stimmen; denn wenn mehrere Personen, (stets *nacheinander*) rezitieren, so schreibt

sur la même portée, en changeant ou en renouvelant la clef et en y ajoutant le nom du personnage que l'acteur représente; ce qui se pratique aussi souvent que cela est nécessaire.

Au grand Opéra de Paris, on accompagne ce récit au moins par tous les instruments à cordes, ce qui le rend moins léger en lui donnant plus d'importance. La partition a par conséquent cinq portées.

La voix récite sur une suite d'accords et de modulations. On indique ces accords 1^o en mettant une noire ou une blanche à la basse chaque fois que l'accord change, ou 2^o on y met des tenues en rondes qui se prolongent d'un accord à l'autre. Dans le premier cas, la voix récite seule durant deux, trois ou quatre mesures.

REGLE.

Tout ce que la voix récite seule doit appartenir à un même accord. Elle ne doit jamais chanter sur un accord qui n'a pas été indiqué. Ainsi, lorsque la voix passe d'un accord à l'autre, il faut qu'elle soit soutenue au même endroit par l'accompagnement, en mettant une nouvelle note à la basse avec son chiffre qui indique la nature de l'accord.

On n'emploie dans les récitatifs simples que des accords parfaits (le plus souvent dans leur premier renversement) et celui de septième dominante, fort rarement l'accord de septième diminuée. Les notes réelles ou intégrantes des accords, mêlées de temps en temps de quelques notes de passage, sont les seules que l'on met pour la voix. Rarement on rencontre une appoggiature ou une anticipation.

On doit observer strictement de faire chanter les voix dans leur médium: car déclamer trop haut ou trop bas, donne un air affecté et ridicule aux récitatifs qui exigent d'être débités naturellement et sans prétention, sauf certains accents burlesques, en quelque façon sans intention déterminée, que l'on aime à entendre de loin en loin dans les Opéras bouffons.

On ne répète pas des mots dans le récitatif, on n'y met pas non plus plusieurs notes sur une seule syllabe.

manes auf dieselbe Zeile, indem man den Schlüssel ändert, oder wieder erneuert, und indem man den Namen der, vom Sänger dargestellten Person dazu setzt; was so oft als nöthig ist, geschehen muss.

In der grossen Oper in Paris begleitet man die Recitative wenigstens mit allen Streichinstrumenten, wodurch sie weniger leer erscheinen, und bedeutender werden. Die Partitur hat dafolglich fünf Zeilen.

Die Singstimme rezitiert über einer Reihe von Accorden und Modulationen. Man zeigt diese Accorde an: 1^{ten} indem man eine Viertel- oder halbe Note in den Bass setzt, so oft der Accord wechselt; oder 2^{ten} indem man da Haltungen in ganzen Noten schreibt welche sich von einem Accord zum Andern verlängern. Im ersten Falle rezitiert die Singstimme während 2, 3, oder 4 Takten ganz allein.

REGEL.

Alles, was die Singstimme allein rezitiert, muss zu einem und demselben, früher angeschlagenen Accord gehören. Sie darf nie über einen Accord singen, der früher nicht angeschlagen worden ist. Wenn also die Singstimme aus einem Accord in einen andern übergeht, so muss sie an demselben Orte vom Accompanement unterstützt werden, indem eine neue bezifferte Note im Bass die Natur des neuen Accords anzeigt.

In den einfachen Recitativen werden nur angewendet: der vollkommene Dreiklang (am häufigsten in seiner ersten Umkehrung), und der Septimenaccord auf der Dominante; sehr selten der verminderte Septimenaccord. Die wesentlichen oder zum Accord gehörigen Noten, bisweilen mit einigen Durchgehenden untermischt, sind die einzigen, die man für die Singstimme setzt. Selten trifft man auf einen Vorschlag oder auf eine antizipierte Note.

Man muss streng darauf achten, dass die Singstimmen stets in ihrer Mittellage singen: denn zu hoch oder zu tief, gäbe dieses dem Recitativ ein affectirtes und lächerliches Ansehen, da es stets natürlich, ohne Ansprüche vorgetragen werden muss; ausgenommen die Recitative in der Opera buffa (komischen Oper), wo ein gewisser burlesker Accent, beinahe ohne alle bestimmte Intonation, bisweilen gerne gehört wird.

Im Recitativ werden die Worte nicht wiederholt; eben so wenig setzt man mehrere Noten auf eine einzelne Silbe.

On n'emploie pas des ritournelles dans le récitatif simple, sauf trois, quatre ou cinq notes que les Basses font seules pour laisser respirer l'acteur, ou pour passer d'un accord à un autre, ou pour amener une transition, ou pour mieux faire sentir une séparation entre deux périodes, ou entre deux phrases; ou enfin pour donner le temps à un autre acteur de paraître.

On observe les règles de la prosodie (voyez cet article page 1) aussi bien dans les récitatifs que dans les morceaux mesurés.

Dans une suite de vers consacrés au récit, il peut s'en trouver par-ci par-là un ou deux d'une importance beaucoup plus marquée que les autres. Pour fixer une attention particulière sur ces vers, il faut les détacher des autres en les mesurant. Ces vers expriment un trait de sentiment ou de sensibilité, une sentence, ou bien ils rappellent un malheur arrivé, expriment d'une manière vive soit la douleur, soit le bonheur; ou bien ils imposent silence à la personne à qui on parle en la menaçant etc: etc:

La meilleure manière pour détacher ces vers est de les mesurer, comme nous l'avons dit; ce qui forme des petits bouts d'airs que les anciens Italiens appelaient *Arioso*, mais qui ne comportent pas plusieurs notes sur une seule syllabe, ou qui ne les admettent que fort rarement et dans des cas particuliers. À ces endroits on peut changer de mesure en indiquant son mouvement, et l'acteur ainsi que l'orchestre doivent aller en mesure. Après, si le récitatif continue, on reprend la mesure à quatre temps.

Nous conseillons aux Compositeurs Italiens d'accompagner ces petits bouts d'air par tous les instruments à cordes; car ils sont froids et insignifiants en ne les accompagnant que par les Basses seules. Le récitatif simple gagnerait beaucoup à cela, surtout en y employant l'*Arioso* plus fréquemment.

On fait beaucoup d'usage de ces endroits mesurés dans les récits du grand Opéra de Paris. *Gluck* y a particulièrement excellé. Ses récitatifs sont remplis de ces petits bouts d'airs, ce qui leur donne un intérêt beaucoup plus marquant et évite la monotonie que l'on rencontre

Auch werden in den einfachen *Recitativen* keine Ritornelle eingewebt, mit Ausnahme von 2, 4, oder 5 Noten, welche die Bässe allein anschlagen, um den Sänger zu Athem kommen zu lassen, oder um von einem Accord zu einem andern überzugehen; oder um eine Ausweichung herbeizuführen, oder um den Abschnitt zwischen zwei Perioden oder Phrasen fühlbarer zu machen; oder endlich, um einer andern Person Zeit zu lassen, auf der Bühne zu erscheinen.

Die Regeln der Prosodie (man sehe diesen Artikel, Seite 4) werden im *Recitativ* eben so genau wie im taktirten Gesang beobachtet.

In einer Reihe von Versen, welche zum *Recitativ* bestimmt sind, können sich hie und da einige befinden, welche von bedeutenderer Wichtigkeit als die andern sind. Um auf solche Verse die besondere Aufmerksamkeit zu lenken, muss man sie von den andern dadurch auszeichnen, dass man sie in taktirten Gesang setzt. Diese Verse können ausdrücken: eine Handlung des Gefühls; eine Sentenz; oder sie erinnern an wiederfahrenes Unglück; sie sprechen auf eine lebhafte Art den Schmerz oder das Glück aus; oder sie legen durch Drohung der Person, mit der man spricht, Stillschweigen auf, etc: etc:

Die beste Art, solche Verse auszuzeichnen, ist, wie wir sagten, sie zu taktieren, (das heisst, im abgemessenen Zeitmass und Tempo zu setzen), wodurch kleine Gesangstheile gebildet werden, welche die alten Italiener *Arioso* nannten, aber welche es gar nicht, oder nur höchst selten und in besonderen Fällen erlauben, dass man mehrere Noten unter eine einzige Silbe setze. Bei solchen Stellen kann man die Taktart ändern und das Tempo anzeigen; der Sänger und das Orchester müssen hier dem Takte nachfolgen. Aber so wie das *Recitativ* wieder beginnt, setzt man wieder den $\frac{4}{4}$ Takt.

Den Tonsetzern, welche in der italienischen Sprache schreiben, rathen wir, solche *Arioso's* mit allen Streichinstrumenten zu begleiten; denn sie sind matt und unbedeutend, wenn nur die Bässe allein accompagnieren. Das einfache *Recitativ* würde dadurch sehr gewinnen, besonders wenn das *Arioso* häufiger angebracht würde.

In den *Recitativen* der grossen französischen Oper macht man von diesen taktirten Stellen häufigen Gebrauch. *Gluck* hat sich darin vorzüglich ausgezeichnet. Seine *Recitative* sind voll von diesen kleinen Gesangsphrasen, wodurch sie ein viel höheres Interesse gewinnen, und die *Monotonie*

assez fréquemment dans les récitatifs simples . Cette monotonie est cause que les Italiens modernes ont , pour ainsi dire , banni de leurs Opéras les récitatifs simples dont leur anciens compatriotes ont abusé . Les gens d'esprit et de goût reprochent , avec juste raison , aux Opéras actuels d'Italie , l'absence de ces récits qui feraient reposer l'oreille actuellement fatiguée d'entendre sans cesse les masses d'orchestre en permanence deux ou trois heures de suite . On pourrait donc conseiller aux Compositeurs Italiens de reprendre leurs récitatifs simples , en y mesurant , aussi souvent que l'occasion se présente , un ou plusieurs vers , et en accompagnant ces phrases mesurées par tous les instruments à cordes comme nous l'avons dit plus haut . Leurs autres morceaux , tels que : Aïrs , Duos , Trios , Quatuors , Chœurs etc : y gagneront , parcequ'ils seront écoutés avec plus d'attention et avec des oreilles moins fatiguées . Il faut savoir à propos faire désirer le plaisir ; en diminuer quelquefois l'attrait pour le rendre ensuite plus piquant .

Nous avons déjà fait observer ailleurs que les phrases ou périodes longues n'étaient pas à leur place dans la musique lyrique , parceque la musique double et triple souvent la durée qu'elles exigent pour être parlées . Les phrases poétiques prolongées de la sorte par la musique , deviennent par cela même le plus fréquemment incompréhensibles pour les auditeurs . Mais comme on ne peut pas les bannir tout à fait , surtout dans ce qui est consacré aux récits , nous indiquerons aux Compositeurs des moyens pour les mettre correctement et régulièrement en musique .

Les cadences parfaites harmoniques sont destinées par la nature à la terminaison des phrases ou des périodes musicales . Plus les phrases et les périodes sont longues , plus les cadences sont éloignées les unes des autres . La durée d'une période poétique fixe la longueur d'une période musicale qui doit se terminer par une cadence . Les périodes poétiques longues sont difficiles à mettre en musique correctement , parcequ'il faut éviter les cadences déplacées qui contrarient et défigurent le sens de ces périodes .

verlieren , die man sonst häufig in den einfachen *Recitativen* findet . Diese Monotonie ist Ursache , dass die neueren Italiener die einfachen *Recitative* , mit denen ihre Vorfahren allzu freigebig waren , so zu sagen völlig verbannt haben . Leute von Geist und Geschmack werfen mit vollem Recht den gegenwärtigen italienischen Opern den Mangel dieser *Recitative* vor , welche dem Ohr , das jetzt durch das dreistündige fortwährende Anhören der Orchestermassen ermüdet wird , eine nothwendige und angenehme Ruhe gönnen würden . Man könnte demnach den italienischen Tonsetzern rathen , die einfachen *Recitative* wieder hervorzusuchen , und dabei jede Gelegenheit zu benutzen , wo einzelne Verse im Takt , *arioso* und mit den Streichinstrumenten begleitet , angebracht werden können , so wie wir es oben andeuteten . Ihre andern Tonstücke , wie die *Arien* , *Duetten* , *Terzetten* , *Quartetten* , *Chöre* , etc : würden dadurch sehr gewinnen , weil man sie mit mehr Aufmerksamkeit und mit weniger abgespannten Ohren anhören würde . Man muss zu rechter Zeit die Erwartung des Vergnügens aufzuregen , und wieder bisweilen den Reiz desselben zu vermindern wissen , um ihn später noch anziehender zu machen .

Wir haben schon früher bemerkt , dass die langen Phrasen oder Perioden in der lyrischen Musik nicht an ihrem Platze sind , weil die Musik die Dauer verdoppelt und verdreifacht , welche sie im Sprechenden fordern . Die poetischen Phrasen , auf diese Art durch die Musik verlängert , werden eben desshalb für die Zuhörer meistens völlig unverständlich . Aber da man sie nicht völlig verbannen kann , besonders wenn sie in einer Erzählung vorkommen , so werden wir den Tonsetzern die Mittel anzeigen , um sie genau und regelmässig in Musik zu setzen .

Die vollkommenen harmonischen *Cadenzen* haben die natürliche Bestimmung , die musikalischen Phrasen oder Perioden zu beendigen . Je länger nun die Phrasen und Perioden sind , desto mehr werden die *Cadenzen* von einander entfernt . Die Dauer einer poetischen Periode bestimmt die Dauer der musikalischen Periode , welche mit einer *Cadenz* enden soll . Die langen poetischen Perioden sind deshalb so schwer auf eine richtige Art in Musik zu setzen , weil man alle *Cadenzen* am unrichtigen Orte vermeiden muss , wo sie den Sinn dieser Perioden entstellen und ihm widersprechen .

Il faut donc apprendre à éviter adroitement ces cadences déplacées, et à les remplacer par des moyens harmoniques que nous allons indiquer tout à l'heure.

Supposons qu'une période poétique exige à peu près trente mesures à quatre temps, pour être mise en musique. Ces trente mesures dureront environ soixante secondes ou une minute. Cette période suppose donc huit vers alexandrins et exige, pour être convenablement déclamée en parlant, environ trente secondes.

Pour prolonger une période supposée de trente mesures, sans faire sentir un repos final et concluant (cadence parfaite déterminée), le Compositeur a à sa disposition les ressources harmoniques suivantes :

1^o Il peut rester plusieurs mesures sur un seul accord, et éviter par conséquent un changement d'accords fréquent et inutile, en mettant de la variété dans la voix récitante.

2^o Il peut résoudre par exception un accord dissonnant (la 7^e dominante par exemple), et faire des cadences rompues.

3^o Il peut employer de temps en temps une progression harmonique conjointement avec la voix.

4^o Il est enfin le maître de résoudre régulièrement la septième dominante ou la septième diminuée (renversées ou non renversées) pourvu qu'il ne s'arrête pas sur cette résolution et qu'il frappe promptement un nouvel accord, ou que la voix saute subitement sur une autre note en changeant ou même sans changement d'accord, parceque dans tous ces cas l'on produit l'effet d'une cadence rompue. Il peut faire aussi cette résolution régulière lorsque la voix n'exige pas un changement d'accord. Voyez l'exemple d'une période semblable :

Man muss daher lernen, diese unschicklichen *Cadenzen* auf eine gewandte Art zu vermeiden, und sie durch harmonische Hilfsmittel zu ersetzen, die wir sogleich angeben werden.

Nehmen wir an, dass eine poetische Periode, um in Musik gesetzt zu werden, ungefähr 30 Takte im $\frac{4}{4}$ Takt erfordern würde. Diese dreissig Takte dauern beiläufig 60 Sekunden, oder eine Minute. Diese Periode mag demnach 8 Verse von 10 bis 12 Silben haben, und erfordert, gehörig in freier Rede deklamiert, ungefähr 30 Sekunden.

Um nun eine solche Periode von angenommenen 30 Takten zu verlängern, ohne einen Ruhepunkt, oder eine beschliessende vollkommene *Cadenz* anzubringen, hat der Tonsetzer zu seiner Verfügung folgende harmonische Hilfsmittel :

1^{tens} Er kann durch mehrere Takte auf einem einzigen Accord bleiben, und dadurch einen öftern und unnützen Accordenwechsel vermeiden, indem er die Abwechslung der rezitierenden Stimme zutheilt.

2^{tens} Er kann ausnahmsweise einen dissonierenden Accord (z. B. die *Dominanten-Septime*) auflösen, und unterbrochene *Cadenzen* anbringen.

3^{tens} Er kann von Zeit zu Zeit eine harmonische Fortschreitung im Verein mit der Singstimme anwenden.

4^{tens} Es steht ihm endlich frei, die *Dominanten-Septime* oder die verminderte *Septime*, (umgekehrt oder nicht) regelmässig aufzulösen, vorausgesetzt, dass er auf dieser Auflösung nicht stehen bleibt, sondern gleich wieder einen neuen Accord anschlägt, oder dass die Singstimme *sogleich* auf eine andere Note springt, während der Accord sich ändert, oder auch wohl derselbe bleibt, weil man in allen diesen Fällen die Wirkung einer *gebrochenen Cadenz* erreicht. Man kann auch diese regelmässige Auflösung anwenden, ohne dass die Singstimme eine Accordsveränderung erheischt. Man sehe folgendes Beispiel:

N^o 23.

The musical score consists of three systems of staves. The first system contains measures 9 through 15. The second system contains measures 16 through 24. The third system contains measures 25 through 32. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Un période d'une étendue aussi exorbitante que celle de l'exemple précédent, serait en quelque sorte barbare sans doute; aussi nous ne la donnons que pour indiquer les moyens que la musique possède pour en réaliser une semblable. En voici l'analyse:

Les quatre premières mesures ne contiennent qu'un seul accord; les mesures 10, 11, 12 et 13 ne se font aussi que sur un seul accord qui est dissonnant; ce dernier se résout par exception sur une autre septième dominante dans la 14^e mesure. — Il y a une cadence rompue entre la 14^e et la 15^e mesure; — La septième dominante (mesures 17 et 18) fait sa résolution régulière dans la 19^e mesure; mais l'accord change subitement, ce qui interrompt ou affaiblit beaucoup une conclusion de période; — Les mesures 19, 20, 21, 22, 23 et 24 renferment une progression dans laquelle on module, mais cette progression pourrait aussi être inventée sans sortir du ton; — Il y a résolution régulière de la septième dominante en passant de la 24^e à la 25^e mesure; mais la voix saute promptement (dans cette dernière mesure) de la tonique Sib sur la note Ré.

Eine Periode von so ausserordentlicher Länge, wie die im vorstehenden Beispiel, wäre ohne Zweifel ein wenig barbarisch; auch geben wir sie nur, um die Mittel zu zeigen, welche die Musik besitzt, wenn etwas dergleichen doch gesetzt werden müsste. Hier ist die Zergliederung dieses Beispiels:

Die vier ersten Takte enthalten nur einen Accord; die Takte 10, 11, 12 und 13 sind auch nur auf einen (und zwar dissonierenden) Accord gebaut; dieser Accord löst sich ausnahmsweise im 14^{ten} Takt in eine andere *Dominanten=Septime* auf; — Zwischen dem 14^{ten} und 15^{ten} Takt befindet sich eine gebrochene Cadenz; — In den Takten 17 und 18 macht die *Dominanten=Septime* ihre regelmässige Auflösung in den 19^{ten} Takt; aber der Accord wechselt sogleich, wodurch die Perioden=Schlusscadenz sehr unterbrochen oder geschwächt wird; — Die Takte 19, 20, 21, 22, 23 und 24 enthalten eine Fortschreitung in welcher moduliert wird, aber es kann auch eine Fortschreitung erfunden werden, ohne aus der Tonart heraus zu treten; — Vom 24^{ten} zum 25^{ten} Takt findet eine regelmässige Auflösung statt, aber die Singstimme springt (im 25^{ten} Takt) sogleich von der *Tonica B* auf die Note *D*, was gleichfalls einen vollständigen Schluss

ce qui empêche également une conclusion finale, d'autant plus que l'accord est renversé au commencement de cette mesure; — Il y a une cadence rompue entre la 28^e et la 29^e mesure; — La septième dominante (mesure 29^e) se résout régulièrement dans la 30^e mesure; mais la voix n'indique aucune conclusion à cet endroit et ne peut pas s'y arrêter: Cela déruit tout repos final qui n'a effectivement lieu que dans la 32^e mesure, où la voix et l'harmonie l'opèrent définitivement.

On n'emploie pas la pédale harmonique dans les récitatifs simples des Opéras Italiens où elle serait sans effet, n'étant accompagnée que par des Basses; mais au grand Opéra de Paris où elle est accompagnée par tous les instruments à cordes, la pédale y est souvent praticable avec succès et donne un moyen de variété de plus. Voici un exemple d'un morceau de récit sur la pédale.

N^o 24.

The musical score for No. 24 consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is in a recitative style with various intervals and some grace notes. The piano accompaniment features a constant eighth-note bass line (pedal point) in the left hand, while the right hand plays chords and single notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

Comme les récitatifs ne doivent pas ressembler à des airs, il faut y éviter des tournures mélodiques qui rappelleraient un chant régulier, ce qui donnerait au récit une physionomie équivoque et affectée.

En changeant d'accord, il vaut mieux le faire simultanément avec la voix et l'accompagnement que de l'opérer par les instruments seuls. C'est par cette raison, que dans les deux exemples suivans le N^o 25 a plus d'énergie que le N^o 26.

um so mehr verhindert, als im Anfang dieses Taktes der Accord umgekehrt erscheint; — zwischen dem 28^{ten} und 29^{ten} Takt befindet sich eine gebrochene Cadenz; — Die Dominanten=Septime (Takt 29) löst sich regelmässig in dem 30^{ten} Takt auf; aber die Singstimme deutet an diesem Orte auf keinen Schluss, und kann da nicht verweilen; dieses zerstört die förmliche Schlussecadenz, welche erst im 32^{ten} Takt Statt findet, wo die Singstimme und die Harmonie gemeinschaftlich hiezu zusammenwirken.

Den Orgelpunkt wendet man in den einfachen Recitativen der italienischen Oper nicht an, da er ohne Wirkung wäre, indem da nur die Bässe allein accompagnieren; aber in der grossen französischen Oper, wo dieses *Récitatif* von allen Streichinstrumenten begleitet wird, ist der Orgelpunkt oft mit Erfolg anwendbar, und biethet eine Abwechslung mehr dar. Hier das Beispiel eines *Recitatifs* auf dem Orgelpunkt:

Da die *Recitative* den *Arien* nicht ähnlich sein dürfen, so muss man da alle melodischen Wendungen vermeiden, welche an einen regelmässigen Gesang erinnern könnten, weil dieses dem Rezitieren ein zweideutiges und affektirtes Ansehen geben würde.

Der Accordenwechsel ist vortheilhafter von der Singstimme und der Begleitung *zusammen* auszuführen, als wenn ihn die Instrumente allein vollbringen. Daher ist von den zwei nachfolgenden Beispielen N^o 25 von kräftigerer Wirkung als N^o 26.

N^o 25.

The musical score for No. 25 consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is in a recitative style. The piano accompaniment features a constant eighth-note bass line (pedal point) in the left hand, while the right hand plays chords and single notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

2

N^o 26.

Dans le N^o 25, la voix et l'accompagnement attaquent en même temps le premier et le second accord; c'est ainsi qu'il faut le faire le plus souvent possible. Dans le N^o 26, c'est l'accompagnement tout seul qui frappe ces deux accords, et la voix suit après; ce qui est plus froid. Mais en terminant des petites phrases, l'accompagnement peut suivre la voix comme dans la dernière mesure du N^o 26, ce qui produit également de l'effet.

On obtient de la chaleur en attaquant aussi parfois les accords par la voix seule, et en faisant suivre l'accompagnement après une courte pause, comme par exemple:

In N^o 25 schlägt die Singstimme und Begleitung den ersten und den zweiten Accord *zusammen* an; was man auch so oft als möglich befolgen muss. In N^o 26 schlägt dagegen die Begleitung diese zwei Accorde ganz allein an, und die Singstimme kommt dann erst nach; dieses lässt matter. Aber beim Schluss kleiner Phrasen kann die Begleitung dem Gesang nachfolgen, wie in dem letzten Takte von N^o 26 der Fall ist, was ebenfalls Wirkung macht.

Es gewinnt an Wärme, wenn man die *Accorde* durch die Singstimme allein beginnen, und dann die Begleitung nach einer kurzen Pause nachfolgen lässt. Z: B:

N^o 27.

On n'a jamais donné une règle pour fixer l'endroit de la mesure où l'on devrait placer la fin d'un vers, d'un hémistiche ou d'une césure. Comme ces trois points de la versification sont importants, surtout dans la poésie Française, et qu'il n'est pas indifférent de les placer sur tel ou tel autre temps de la mesure, il est nécessaire par conséquent de donner à ce sujet une règle pour guider les Elèves.

Le premier temps de chaque mesure est toujours le plus propre pour faire valoir la fin du vers, de l'hémistiche et la quatrième syllabe (ou césure) d'un vers de dix pieds. On les place aussi quelquefois sur le troisième temps de la mesure à quatre temps ou à $\frac{12}{8}$; mais ce troisième temps est moins propre à cela parce qu'il est plus faible que le premier. C'est pour

Man hat noch nie eine bestimmte Regel gegeben, um die Stelle des Taktes zu bezeichnen, wo man das Ende eines Verses, Halbverses, oder einer *Cäsur* anbringen soll. Da diese drei Punkte der Versification wichtig sind, (besonders im Französischen,) und da es nicht gleichgültig ist, sie beliebig auf diesen oder jenen Takttheil zu stellen, so ist zur Leitung des Schülers eine Regel nothwendig.

Der erste Takttheil eines Takts ist stets der geeignetste, um darauf den Schluss eines Verses, Halbverses, oder der vierten Silbe (*Cäsur* eines Verses von 10 Silben) anzubringen. Bisweilen bringt man sie auch auf dem dritten Takttheil eines $\frac{4}{4}$ oder $\frac{12}{8}$ Takts an; aber dieser Takttheil ist dazu weniger geeignet, weil er schwächer ist als der erste. Aus diesem Grunde muss man diesen letzten vorzugsweise

cette raison qu'il faut employer ce dernier de préférence, du moins autant qu'on le pourra. P. Ex:

Vers de 12 pieds.

(*) N^o 28.

Notre â-me, ce ray-on de la di-vi-ni-té, dans le calme des sens, mé-dite en li-ber-té,
Die Seele, dieser Strahl den uns die Gottheit gab, su-chet ru-hig und frey, entfl-oh der Sinnen =

son-de ses pro-fon-deurs, cherche au fond d'elle même les trésors qu'en son-
welt, tief in des Menschen Brust, je-ne Kraft zu be-gründen, oh-ne die al-le

Vers de 10 pieds.

sein cacha l'é-tre su-prême. Dé-jà du jour la belle avant cou-ri-e = re de l'o-ri-
hö-bern Ge-füh-le ver-schwinden. Schon steigt vom Ost, die Sonne zu ver-kün-den Auro-ra

Vers de 8 pieds.

ent entr'ouvrait la bar-rière, etc. A-près le malheur effroyable qui vient d'arri-ver à mes-
auf, und die Ne-bel ver-schwinden. Nach je-nem entsetz-lichen Tage, den schauernd mein Au-gen er-

yeux je croi-rai désor-mais, grand Dieu! qu'il n'est rien d'in-croy-a-ble.
blü-ckt, ist mein gan-zes Gemüth-ge-drückt und ver-stummt mei-ne Klage.

(*) Les 3 lettres H.C.F., placés sur la 1^{re} note d'une mesure dans le courant de ce N^o 28, signifient Hemi-stiché, Césure, fin du vers.

(*) Die 3 Buchstaben H.C.F. (S), welche hier über der ersten Note der Takte dieses Beispiels stehen, bedeuten: Halbvers, Cäsur und Schluss des Verses.

Des vers courts (de trois et quatre pieds) que l'on rencontre souvent dans la poésie lyrique, se terminent tantôt sur le premier et tantôt sur le troisième temps de la mesure à 4 temps ou à $\frac{12}{8}$.

En disant qu'il faut terminer sur un temps fort de la mesure, nous entendons que c'est la syllabe masculine qui doit occuper cette place, car la syllabe féminine (l'E muet) tombe presque toujours sur le temps faible, excepté les cas suivants où la syllabe forte qui précède de cet E, remplit soit la moitié de la mesure à quatre temps, soit une mesure entière quelconque. P: Ex:

N^o 29.

Je t'ai = me . Je t'ai = me . Je t'ai = me .
Jeh lie = he . Jeh lie = he . Jeh lie = he .

DU RÉCITATIF OBLIGÉ

ou accompagné par l'orchestre et entrecoupé par des ritournelles.

Le récitatif obligé est un genre de musique très intéressant et qui n'ennuie point étant bien employé. Il trouve aussi bien sa place dans les Opéras où l'on chante et où l'on parle alternativement que dans ceux où tout est chanté.

Il est important que le Compositeur sache bien quels sont les endroits d'un poème lyrique que l'on doit mettre en récit obligé.

Pour que le Compositeur puisse convenablement employer des ritournelles, et par conséquent arrêter fréquemment la narration de l'acteur, il faut que celui-ci se trouve dans une situation qui exige ou au moins qui permette ces interruptions pour faire place à des ritournelles.

*On peut faire sans doute aussi des récitatifs obligés sans employer des ritournelles, et dans lesquels l'orchestre peint les passions qui agitent l'acteur tandis qu'il récite; mais ces exemples sont rares et se rapprochent trop de ces airs déclamés que les Italiens appellent *Arie parlante*. Il vaut mieux faire l'un de ces airs déclamés et par conséquent mesurés, là, où la situation ne permet point de faire un*

Kurze Verse, (von 3 oder 4 Füßen,) welche man in der lyrischen Poesie oft findet, enden bald auf dem ersten bald auf dem dritten Takttheil eines $\frac{3}{4}$ oder $\frac{12}{8}$ Takts.

Wenn wir sagten, dass man auf einem schweren Takttheil enden soll, so verstehen wir die *männliche* Silbe, welche diesen Platz einzunehmen hat; denn die *weibliche* (im französischen das stumme E) fällt fast immer auf den schwachen Takttheil. Jedoch mit Ausnahme in dem Falle, wo die männliche Silbe, welche dieser weiblichen voranging, entweder die Hälfte eines $\frac{4}{4}$ Takts, oder irgend einen ganzen Takt ausfüllt. Z: B:

VOM OBLIGATEN RECITATIV,
welches vom Orchester begleitet, und
durch Ritornelle oder Zwischensätze
unterbrochen wird.

Das obligate *Recitativ* ist eine sehr interessante Musikgattung, die, gut verwendet, niemals langweilt. Es findet eben sowohl in den Opern statt, wo Gesang und Sprache abwechseln, wie in jenen, wo alles gesungen wird.

Es ist wichtig, dass der Tonsetzer wohl wisse, an welchen Orten eines lyrischen Gedichts man ein solches *Recitativ* anbringen soll.

Damit der Componist schicklicher Weise Zwischensätze anbringen, und daher öfters den Vortrag des Sängers unterbrechen könne, muss dieser letztere sich in einer Situation befinden, die diese Unterbrechungen erfordert, oder wenigstens erlaubt, um jenen Zwischensätzen Raum zu geben.

Ohne Zweifel kann man auch obligate *Recitative* machen, ohne Zwischensätze anzubringen, und wo daher die Leidenschaften, die den Sänger bewegen, vom Orchester ausgedrückt werden, während er singt. Aber diese Beispiele sind selten, und nähern sich schon zu sehr diesen deklamirten *Arien*, welche die Italiener *Arie parlante* nennen. Es ist besser eine solche deklamirte und folglich taktirte *Arie* da zu setzen, wo die Situation nicht erlaubt ein

récitatif obligé et coupé par des tournelles.

I.

Là, où un acteur se voit contraint de couper par des pauses ce qu'il y a à débiter, le récitatif obligé devient fort souvent nécessaire; sans quoi l'on a des silences absolus qui refroidissent la scène, et qui par cette raison sont point tolérés dans les Opéras: Quand on se tait sur la scène, il faut au moins que l'orchestre parle.

Lorsqu'un acteur en situation médite, réfléchit, forme des projets ou fait une description, n'importe de quel objet, et que tout ceci exige naturellement une narration coupée, il faut placer des récits obligés dans ces sortes de situations.

II.

Lorsqu'un endroit d'un poème ne convient ni au récit simple dont nous avons parlé, ni à un air ou à un tout autre morceau mesuré, il faut qu'il appartienne de toute nécessité à un récitatif obligé.

Chaque fois que les passions sont en jeu; qu'elles se croisent et se heurtent, qu'elles nous accablent et nous mettent hors d'état de pouvoir prendre un parti; chaque fois enfin que le sentiment agit avec plus ou moins de force, avec plus ou moins de violence, mais d'une manière désordonnée, il vaut mieux faire un récit obligé qu'un tout autre morceau de musique. Tout cela est trop important pour pouvoir le mettre en récit simple, et trop désordonné pour servir à un air qui exige un caractère décidé, fixe et un plan régulier.

Le récit obligé est le plus ordinairement un monologue et fort rarement un dialogue. Mais il peut arriver qu'un récitatif de ce genre soit coupé par des bouts de chœurs.

Les vers que les poètes emploient dans ces cas sont mêlés, c'est-à-dire de différentes longueurs. On y trouve fréquemment des points suspensifs, (.....) des points interrogatifs, (?) et surtout des points d'exclamation, (!!)

obligates und mit Zwischensätzen versehenes *Recitativ* anzubringen.

I.

An jenen Stellen, wo ein Sänger sich genöthigt sieht, das, was er vorzutragen hat, durch Pausen zu unterbrechen, erscheint das obligate *Recitativ* oft sehr nothwendig; denn ohne dasselbe würde ein völliger, die Darstellung ermattender Stillstand eintreten, welcher in der Oper nicht statt haben darf: Wenn die Sänger schweigen, muss wenigstens das Orchester sprechen.

Wenn die Situation erheischt, dass der Sänger auf der Bühne über etwas nachdenkt, etwas überlegt, einen Plan entwirft, oder eine Beschreibung, gleichviel von welchem Gegenstand, machen muss, und wenn alles dieses natürlicherweise einen unterbrochenen Vortrag erfordert, dann muss das Orchester obligat mit einwirken.

II.

Wenn eine Stelle der Dichtung weder für das einfache von uns besprochene *Recitativ*, noch für eine *Arie* oder ein anderes taktirtes Musikstück passend ist, dann gehört sie nothwendigerweise zur Gattung der obligaten *Recitative*.

Jedesmal, wenn die Leidenschaften im Spiel sind; wenn sie sich kreuzen oder bekämpfen; wenn sie sich unser bemeistern und uns ausser Stand setzen einen Entschluss zu fassen; endlich jedesmal, wenn das Gefühl mit mehr oder minderer Stärke und Heftigkeit, jedoch auf *verwirrende* Art einwirkt, ist ein obligates *Recitativ* zweckmässiger als jedes andere Musikstück. Denn alles dieses ist *zu wichtig* für eine einfache Rezitation, und zu verworren zu einem geregelten Gesangstück, welches einen *entschiedenen, bestimmten* Charakter und einen regelmässigen Plan erfordert.

Das obligate *Recitativ* ist gemeinlich ein *Monolog*, und sehr selten ein *Dialog*. Doch kann es sich ereignen, dass ein solches *Recitativ* durch Zwischensätzen des *Chors* unterbrochen wird.

Die Verse, welche die Dichter in diesen Fällen anwenden, sind gemischt; das heisst, von verschiedener Länge. Man stösst da häufig auf Unterbrechungspunkte (.....), auf Fragzeichen (?) und vorzüglich auf Ausrufungen (!!).

Le Compositeur doit bien se pénétrer du sens de ces vers, avant de faire son récitatif. Cela est nécessaire pour trouver des ritournelles heureuses et saillantes. La situation de l'acteur, son caractère, les objets qui l'entourent ainsi que le lieu où il se trouve.... Tout cela peut fournir des idées au Compositeur, échauffer son imagination et sa verve.

Les ritournelles que le Compositeur emploie dans ces récitatifs, doivent peindre non seulement les images que le poète indique, mais aussi la situation où l'on se trouve, le désordre qui règne sur la scène, et la nature de ce dont le poète fait la description etc.

Selon les circonstances, les ritournelles sont de différentes longueurs. Il y en a d'une mesure jusqu'à huit mesures et plus. Quelquefois ce ne sont que les instruments à cordes qui accompagnent un récit obligé; le plus souvent, c'est l'orchestre plus ou moins complet.

Quand la voix récite, la mesure est toujours à 4 temps; mais les ritournelles peuvent se faire n'importe dans quelle mesure. Après chaque ritournelle on reprend la mesure à 4 temps, en sorte que le tout présente quelquefois ce qui suit:

Récit.	Ritournelle.	Récit.	Ritournelle.
C.	$\frac{3}{4}$	C.	$\frac{2}{4}$
Récit.	Ritournelle.	Récit.	
C.	$\frac{6}{8}$	C.	

etc.

*Chaque fois que l'on change de mesure, il faut indiquer en même temps son mouvement. Lorsqu'un récit tout entier reste dans la mesure à quatre temps, (ce qui se pratique le plus souvent) on indique au commencement son mouvement, et toutes les ritournelles s'exécutent dans ce mouvement jusqu'à l'endroit où le Compositeur juge à propos de le changer. Cette nouvelle indication règle le mouvement des ritournelles suivantes jusqu'au troisième changement de mouvement, et ainsi de suite. La voix ne chante pas en mesure entre les ritournelles, à moins que le Compositeur ne l'indique expressément par les mots *mesuré* ou *à tempo*.*

Der Tonsetzer muss den Sinn dieser Verse wohl durchdringen, ehe er sein Recitativ schreibt. Dieses ist nothwendig, um glückliche und geistreiche Zwischensätze zu finden. Die Situation des Sängers, sein Charakter, die Gegenstände die ihn umgeben, so wie der Ort wo er sich eben befindet.... Alles dieses kann in dem Componisten Ideen erwecken, seine Einbildungskraft und seine Begeisterung erhitzen.

Die von dem Tonsetzer in diesen *Recitativen* angebrachten Zwischensätze müssen nicht nur die vom Dichter gegebenen Bilder ausmalen, sondern auch die Situation in der man sich eben befindet, die Unordnung die auf der Bühne herrscht, und die Natur dessen, was der Dichter beschreibend uns vorführt, etc.

Die Zwischensätze sind, nach Umständen, von verschiedener Länge. Es gibt deren von einem Takte bis zu acht und mehr Takten. Bisweilen sind es nur die Streichinstrumente, welche das obligate *Recitativ* begleiten; meistens aber nimmt das ganze Orchester mehr oder minder daran Theil.

Wenn die Singstimme recitirt, so ist das *Zeitmass* stets im $\frac{4}{4}$ Takt; aber die Zwischensätze können in jeder beliebigen Taktart componirt werden. Nach jedem Zwischensatz kehrt der $\frac{4}{4}$ Takt wieder zurück, so dass das Ganze manchmal in folgender Ordnung sich nachfolgt:

Récit.	Zwischensp.	Récit.	Zwischensp.
$\frac{4}{4}$ T.	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$
Récit.	Zwischensp.	Récit.	
$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{4}{4}$	

etc.

Bei jedem Taktwechsel muss man auch dessen *Tempo* bezeichnen. Wenn ein ganzes *Recitativ* im $\frac{4}{4}$ Takt fortgeht, (was am häufigsten geschieht) so bezeichnet man das *Tempo* gleich anfangs, und alle Zwischensätze werden in demselben ausgeführt, bis der Tonsetzer für gut findet es zu verändern. Diese neue Anzeige ändert das *Tempo* der nachfolgenden Zwischensätze wieder bis zum dritten *Tempo*-wechsel und so fort. Die Singstimme beobachtet zwischen diesen Orchestersätzen kein *Tempo*, ausgenommen, wenn der Componist ausdrücklich die Worte *à tempo*, (oder im *Zeitmass*) hinzusetzt.

RÈGLE.

Il n'est pas permis au Compositeur d'interrompre par une ritournelle le sens d'une phrase, de manière à n'en pouvoir point comprendre isolément chaque partie. Ainsi par exemple, le début du récitatif suivant ne permet pas au Compositeur de placer une ritournelle avant la fin du quatrième vers :

« Sur un rocher désert, l'effroi de la nature,
« Dont l'aride sommet semble toucher les cieux,
« Circé, pâle, interdite et la mort dans les yeux,
« Pleurait sa funeste aventure.

Mais il peut faire une ou deux notes, un ou deux accords après chaque virgule, surtout dans le troisième vers; parce que cela ne constitue pas une ritournelle et ne sert qu'à remplir de courtes pauses, que la déclamation fait ou exige.

Le vers suivant, au contraire, est de nature à donner au Compositeur l'occasion d'employer trois petites ritournelles, chacune de deux mesures au plus, et une à la fin parce qu'il renferme quatre petits sens complets :

« Elle approche, elle hésite, elle craint, elle admire.

Par exemple :

Elle approche, — ritournelle.
Elle hésite, — ritournelle.
Elle craint, — ritournelle.
Elle admire, — ritournelle.

Les vers suivants comportent également des ritournelles fréquentes, mais par fois très courtes, c'est-à-dire, d'une ou de deux mesures seulement :

SOPHONISBE.

« Que son retour va m'apporter de joie !.. (1^{er} Ritour.)
« Combien il tarde à mes desirs !... (2^{me} Ritour.)
« On s'avance. (3^{me} Rit.) c'est lui... (4^{me} Rit.) vers
moi qui vous envoie... (5^{me} id..) Guerriers... (6^{me} R.)
d'où naissent vos soupirs ? (7^{me} id..) ce poignard...
(8^{me} Rit.) ce billet ! (9^{me} Rit.) s'est sa main... (10^{me} R.)
plus d'alarmes, il respire ! (11^{me} Ritournelle).

Voilà cinq vers qui permettent l'emploi de onze ritournelles parce qu'ils exigent, pour être bien déclamés, que l'acteur fasse des pauses fréquentes. Les sens poétiques sont

REGEL.

Dem Tonsetzer ist nicht erlaubt, durch einen Zwischensatz den Sinn einer Phrase zu unterbrechen, so dass die einzelnen Theile derselben unverständlich würden. So, z. B. : erlaubt der Vortrag des nachfolgenden *Recitativs* dem Compositeur keineswegs, vor dem Ende des vierten Verses einen Zwischensatz anzubringen :

„ Auf wüstem Fels, dem Schrecken der Natur,
„ Der seinen kahlen Gipfel in den Wolken birgt,
„ Beweinest *Circé*, blass, entstellt, mit todtm Blick,
„ Ihr hartes, grausames Geschick.“

Aber er kann nach jedem Beistrich eine oder zwei Noten, einen oder zwei Accorde setzen, besonders in dem dritten Verse; weil dieses noch kein Zwischensatz ist, und nur dazu dient, die kurzen Pausen auszufüllen, welche die Deklamation macht oder erheischt.

Dagegen ist der folgende Vers von der Art, um dem Tonsetzer zu drei kleinen Zwischensätzen (jeden von höchstens zwei Takten) Gelegenheit zu geben, und zum Schluss noch einen vierten, weil dieser Vers vier kleine, vollständige Ideen enthält :

„ Sie naht, sie zaudert, schrickt zurück, bewundert“ ;

Zum Beispiel :

Sie naht, — Zwischensatz.
Sie zaudert, — Zwischensatz.
Schrickt zurück, — Zwischensatz.
Bewundert, — Zwischensatz.

Eben so vertragen die folgenden Verse häufige, aber meistens kurze Zwischensätze, nämlich einen Jeden nur von einem oder zwei Takten :

SOPHONISBE.

„ Wie seine Rückkehr mich entzückt !.. (1^{ter} Zwischens.)
„ Warum entzieht er sich noch meinem Blick !.. (2^{ter} Zw.)
„ Man kommt.“ (3^{ter} Zwisch.) „ Er ist's !.. (4^{ter} Zw.)
„ Wer euch zu mir gesendet,“ (5^{ter} Zw.) „ Krieger !..“
6^{ter} Zw.) „ Woher die Seufzer ?“ (7^{ter} Zw.) „ Dieser Dolch...“ (8^{ter} Zw.) „ Dieser Brief !..“ (9^{ter} Zw.) „ Es ist seine Hand...“ (10^{ter} Zw.) „ Kein Geräusch, Er athmet !“ (11^{ter} Zwischensatz).

Hier sind fünf Verse, welche die Anwendung von 11 Zwischensätzen erlauben, weil sie gut deklamirt, von Seite des Sängers häufige Pausen erfordern. Diese poetischen Ausdrücke sind bald lang, bald

tantôt longs et tantôt courts, ce qui fait que les ritournelles se suivent à des distances inégales.

Il y a des situations où les ritournelles se succèdent avec rapidité, et où elles ne sont interrompues que par une couple de mots et par des exclamations très courtes, comme nous venons de le voir.

On module sans cesse, et l'on finit n'importe par quel ton: Rien n'est réglé à cet égard dans un récitatif. Mais si le Compositeur fixe le ton du morceau mesuré qui suit presque toujours un récitatif, il finit alors son récitatif par un ton qui puisse se lier avec celui du morceau suivant. Nous donnerons ici un petit tableau, indiquant les différents tons par lesquels le récit peut terminer, lorsque le morceau suivant est en Ré majeur p: ex.; ou lorsqu'il est en Ré mineur.

Ré majeur, ton du morceau qui suit un récitatif.		Ré mineur, ton du morceau qui suit un récitatif.	
Fin du récit.	Ré majeur.	Fin du récit.	Ré majeur.
	Ré mineur.		Ré mineur.
	La majeur.		La majeur.
	Sol majeur.		La mineur.
	Fa# mineur.		Fa majeur.
	Si mineur.		Sol mineur.
	Sol mineur.		Si# majeur.

Ce tableau peut aussi servir aux récits simples quand ils sont suivis d'un morceau mesuré, ce qui se fait le plus souvent.

Il arrive par fois que le Compositeur module dans la ritournelle par laquelle le morceau mesuré débute, et par ce moyen il lie le ton final du récitatif avec celui du morceau qui ne devient fixe qu'après cette ritournelle initiale. Dans ce cas, il faut supposer que le récit finit par un ton qui exige cette modulation pour pouvoir arriver dans le vrai ton du morceau.

Vous ne recommandons pas cependant cette manière d'arriver dans le vrai ton d'un morceau, sans une nécessité urgente. Une ritournelle qui cherche de la sorte le ton principal semble appartenir encore au récitatif; elle empêche de bien sentir le véritable ton du morceau en l'affaiblissant, et le Compositeur à l'air de n'avoir

kurz, weshalb die Musiksätze sich in ungleichen Zwischenräumen nachfolgen.

Es gibt Situationen, wo die Zwischensätze rasch nacheinander folgen, oder wo sie nur durch ein paar Worte, oder sehr kurze Ausrufungen unterbrochen werden, wie wir eben gesehen haben.

Man moduliert dabei unaufhörlich, und endet in einer beliebigen Tonart: Hierüber gibt es im *Recitativ* keine Regel. Aber wenn der Tonsetzer die Tonart des taktirten Musikstücks festsetzt, welches fast immer einem *Recitativ* nachfolgt, so endet er das *Recitativ* in einer Tonart, welche sich mit jener des nachfolgenden Tonstücks vereinigen lässt. Wir geben hier eine kleine Tabelle von allen den verschiedenen Tonarten, in welchen das *Recitativ* endigen kann, wenn das nachfolgende Musikstück in *D dur*, oder in *D moll* anfängt.

D dur. Tonart des Tonstücks, welches dem Recitativ nachfolgt. *D moll.* Tonart des Tonstücks, welches dem Recitativ nachfolgt.

Ende des Recit.	D dur.	Ende des Recit.	D dur.
	D moll.		D moll.
	A dur.		A dur.
	G dur.		A moll.
	Fis moll.		F dur.
	H moll.		G moll.
	G moll.		B dur.

Diese Tabelle kann auch für die einfachen *Recitative* angewendet werden, wenn ihnen, wie meistens geschieht, ein taktirtes Musikstück nachfolgt.

Es geschieht häufig, dass der Tonsetzer in das Vorspiel, (*Ritornell*) moduliert, welches den Anfang des taktirten Tonstücks bildet, und durch dieses Mittel verbindet er die Schluss-tonart des *Recitativs* mit jener des Tonstücks, welche nicht eher, als nach diesem Eingangs-*Ritornell* bestimmt erscheint. In diesem Falle muss man annehmen, dass das *Recitativ* in einer Tonart endet, welche diese Modulation nöthig macht, um in die wahre Tonart des Gesangstücks zu kommen.

Übrigens wollen wir diese Art, in die wahre Tonart eines Gesangstücks zu kommen, nicht anempfehlen, wenn nicht besondere Ursachen solches nöthig machen. Ein *Ritornell*, welches auf diese Art die Grundtonart aufsucht, scheint noch zum *Recitativ* zu gehören; es verhindert, die wahre Tonart wohl zu unterscheiden indem es deren Wirkung schwächt,

pas su trouver le ton par lequel il fallait finir son récitatif.

A moins d'une circonstance toute particulière, on ne finit jamais le récitatif par une ritournelle parce que cela suppose une continuation du même récitatif; mais on commence souvent par une ritournelle le morceau mesuré suivant, quand l'action théâtrale ne s'y oppose pas.

On commence également le plus souvent le récit par une ritournelle qui est tantôt longue et tantôt fort courte: cela dépend des circonstances que le bon sens distingue facilement.

Les transitions fortes sont à leur place dans ces récits; mais il faut avoir le tact de les amener à propos, et de ne pas en abuser dans le même morceau.

Lorsque ces récits sont coupés par des chœurs de quelques mesures, ces derniers remplacent les ritournelles, car on ne peut pas faire de suite sans inconvénient: récit, — ritournelle, — chœur, — récit, — ritournelle, — chœur, etc: parce que l'on ne devinerait pas si les ritournelles peignent ce que la voix récite ou ce que le chœur chante. La voix ferait dans ce cas des pauses trop longues qui refroidiraient la situation, attendu que la personne récitant doit fixer toute l'attention de la part des auditeurs; c'est aussi par cette raison que ces chœurs doivent être très courts.

Mais l'orchestre tout en accompagnant ces bouts de chœurs peut en même temps peindre quand il le faut, ou lorsque le Compositeur le désire, 1^o les images que le poète indique; 2^o la situation critique où l'acteur se trouve; 3^o les passions qui l'agitent; ou enfin, 4^o les objets qui l'entourent, comme l'orage, la tempête, un désastre quelconque, etc:.

Comme l'orchestre, dans ce cas, est presque toujours plus intéressant que les chœurs, et comme il peint en même temps la situation dans laquelle ces chœurs se trouvent, le Compositeur peut en tracer les dessins d'abord, et ensuite y ajouter les chœurs qui, pour l'ordinaire, ne font que des accords plaqués.

Quand la ritournelle peint l'idée que le Poète exprime, elle précède ou elle suit cette idée.

und der Tonsetzer hat den Anschein, als hätte er nicht die Tonart finden können, in welcher das *Recitativ* aufhören sollte:

Ohne besondere Ursachen endet man ein *Recitativ* niemals mit einem Nachspiel oder Ritornell, weil dieses eine Fortsetzung desselben *Recitativs* vermuthen liesse; aber das nachfolgende Tonstück wird häufig mit einem Ritornell begonnen, wenn die theatralische Handlung dem nicht entgegen ist.

Eben so fangt man das *Recitativ* bald mit einem langen, bald kurzen Vorspiel an: dieses hängt von Umständen ab, die der gesunde Verstand leicht unterscheidet.

Die starken Ausweichungen sind in diesen *Recitativs* an ihrer rechten Stelle, aber man muss das richtige Gefühl haben, sie zur rechten Zeit herbeizuführen, und davon in demselben Stücke keinen Missbrauch zu machen.

Wenn diese *Recitative* von einigen Takten des Chors unterbrochen werden, so ersetzen diese die Zwischensätze, denn man kann nicht ohne Übelstand einander nachfolgen lassen: *Recitativ*; — *Zwischensatz*; — *Chor*; — *Recit*; — *Zwisch*; — *Chor*; — etc: weil man nicht errathen könnte ob die Zwischensätze das mahlen, was die Singstimme spricht, oder was der *Chor* singt. Die Singstimme würde in diesem Falle allzu lange Pausen machen, welche die Situation schwächen würden, da doch die recitierenden Person alle Aufmerksamkeit der Zuhörer an sich fesseln soll; aus diesem Grunde müssen auch die *Chor*-Sätze sehr kurz sein.

Aber das Orchester kann, während es diese *Chor*-Sätze begleitet, zugleich, wenn es nöthig ist oder der Tonsetzer es wünscht, durch seine Musik bezeichnen: 1^{ens} die poetischen Bilder, welche der Dichter angibt; 2^{ens} die gefährliche Situation, in welcher der Sänger sich befindet; 3^{ens} die Leidenschaften, welche ihn umgeben, wie ein Ungewitter, ein Seesturm, irgend ein Unglück, etc:

Da in diesem Falle das Orchester fast immer interessanter ist als der *Chor*, und zugleich die Lage mahlt, in welcher sich der *Chor* befindet, so kann der Componist anfangs die *Orchestersätze* entwerfen, und sodann erst den *Chor* hinzufügen, der ohnehin nur meistens feste Accorde auszuführen hat.

Wenn der *Zwischensatz* die Idee des Dichters ausmahlt, so steht er dieser Idee entweder voran, oder

Dans le premier cas la ritournelle est antérieure; dans le second elle est postérieure.

Une ritournelle postérieure est toujours préférable, et n'a point d'inconvénient. La ritournelle antérieure (à moins qu'elle ne soit initiale, c'est-à-dire commençant le récitatif) est souvent équivoque et peut présenter un contre-sens si l'auditeur ne devine pas qu'elle précède l'image, ce qui peut facilement arriver; nous en avons été souvent choqués. Par exemple: Lorsqu'une ritournelle se trouve entre deux idées fort différentes A et B et qu'elle exprime l'idée B que l'auditeur ne connaît pas encore, celui-ci rapportera la ritournelle à l'idée A, ce qui peut produire sur lui l'effet d'un contre-sens fort désagréable qu'une ritournelle postérieure n'offre jamais. Mais une ritournelle initiale peut et doit peindre ce qui suit, parce qu'elle ne peut pas se rapporter à quelque chose qui n'existe pas encore; par conséquent elle n'est jamais équivoque.

Lorsque la voix déclame on la traite à peu près comme dans le récit simple, avec cette différence cependant qu'elle est toujours accompagnée au moins par tous les instruments à cordes, qui tantôt soutiennent les accords par des rondes; tantôt ne les indiquent que brièvement par des noires ou des blanches, et font de courtes pauses entre les accords; tantôt ils les indiquent de l'une des manières suivantes; (voyez N^o 30) tantôt ils font ce qu'on appelle un Tremolo que l'on indique comme p:ex: (voyez N^o 31)

N^o 30. Musical notation showing six measures of accompaniment for a voice line, with various rhythmic patterns.

N^o 31. Musical notation showing two examples of tremolo accompaniment, labeled "Tremolo" and "ou bien oder: Tremolo".

Lorsque le Compositeur juge à propos d'accompagner la voix par un ou plusieurs dessins (ou de fort courtes idées musicales) analogues à la situation, ce qui se pratique fréquem-

ment, il faut qu'il soit évident que le dessin qui suit est le même que celui qui précède.

Der letzte, später ausmahlende Zwischensatz ist stets vorzuziehen, und macht keine Schwierigkeiten. Der Vorherverkündigende, (wenn es nicht der erste, das *Recitatif* anfangende ist), bleibt oft zweideutig, und kann einen Widersinn darstellen, den der Zuhörer nicht erräth, weil er dem poetischen Bilde vorangeht, — ein sehr häufiger Fehler, der uns oft unangenehm aufgefallen ist. Wenn z: B: ein Zwischensatz zwischen den beiden, von einander ganz verschiedenen Ideen A und B statt findet, und die Idee B ausmählt, welche dem Zuhörer noch ganz unbekannt ist, so wird er sie auf die Idee A beziehen, was auf ihn einen sehr widersinnigen unangenehmen Eindruck machen kann, den ein später ausmahlender Musiksatz nie verursacht. Aber der erste, anfangende Tonsatz kann und muss das Nachfolgende bezeichnen, weil es sich nicht auf etwas früheres, gar nicht vorhandenes beziehen kann, und daher nie zweideutig ist.

Wenn die Singstimme deklamirt, so behandelt man sie beiläufig wie im einfachen *Recitatif*, jedoch mit dem Unterschiede, dass sie stets wenigstens von den Streichinstrumenten begleitet wird, welche bald die Accorde durch ganze Noten halten, bald sie durch Vierteln oder halbe Noten anschlagen, und dazwischen kurze Pausen machen; bald dieselben auf eine der folgenden Arten ausführen, wie nachstehend in N^o 30; bald dass sie das sogenannte *Tremolo* ausführen, wie in N^o 31.

Wenn der Tonsetzer für angemessen hält, die Singstimme durch einen oder mehrere musikalische Gedanken und Ideen (die jedoch sehr kurz sein müssen,) zu begleiten, was in obligaten *Recitativen*

ment dans les récitatifs obligés, il mesure souvent ces endroits pour la facilité de l'exécution; mais cela dépend en même temps de la nature de ces dessins ou de ces courtes idées qu'on peut trouver en quantité, en les cherchant.

On emploie souvent, dans ce cas, l'orchestre tout entier. On a soin d'indiquer partout le changement du mouvement de mesure, qui parfois est très fréquent dans ces récitatifs. Il arrive aussi, malgré cette sorte d'accompagnement, que l'acteur ne puisse pas chanter convenablement en mesure; le chef d'orchestre doit alors s'entendre avec lui pour éviter la confusion et diriger son orchestre en conséquence.

C'est principalement dans ces récitatifs que l'on fait beaucoup d'usage de l'*Arioso*, ou de ces petits bouts d'airs dont nous avons parlé dans l'article sur le récitatif simple. A cet effet, on détache par-ci par-là un ou plusieurs vers ou un sens, pour les mesurer, et on les accompagne comme un fragment d'air. Le chant doit en être toujours simple, mais expressif.

Nous avons indiqué dans cet article tout ce qui est nécessaire à savoir pour faire des récitatifs obligés. Quand aux exemples eux-mêmes, nous conseillons de les étudier dans les partitions Italiennes, Allemandes et Françaises de nos maîtres célèbres, notamment dans **GLUCK** et **MOZART**. On les analysera avec fruit étant muni d'une instruction préliminaire et nécessaire. Un ou deux exemples sur cet objet ne suffisent pas; il en faudrait plus de cinquante et avec tout l'orchestre, ce qui est impossible, attendu que cela seul formerait un gros volume. Cette remarque doit servir en même temps pour tous les articles suivants. Cet ouvrage a pour but de donner des instructions indispensables aux jeunes Compositeurs de musique vocale. Une fois munis d'une instruction suffisante, ils seront à même d'analyser avec fruit et connaissance de cause les bonnes partitions qui se trouvent entre les mains de tout le monde; et au lieu d'un ou deux exemples sur chaque article que nous pouvons leur donner ici, ils en trouveront tant qu'ils en désireront. Or donc, il n'est pas

sehr häufig geschieht, so muss er solche Stellen im Takt setzen, (taktieren) um deren Ausführung zu erleichtern; aber dieses hängt auch von der Natur dieser kurzen Ideen ab, deren man, wenn man solche aufsucht, unzählige finden kann.

Man wendet in solchen Fällen oft das ganze Orchester an, und muss nur Sorge tragen, überall den *Tempowechsel* anzuzeigen, welcher in diesen *Recitativen* grösstentheils sehr häufig ist. Es ereignet sich auch, dass der Sänger, ungeachtet dieser Begleitungsart, nicht wohl im Takte singen kann; der Orchesterdirektor muss sich in dem Falle mit ihm einverstehen, um Verwirrung zu vermeiden, und um das Orchester darnach zu leiten.

In diesen *Recitativen* ist es hauptsächlich, wo man von dem, beim einfachen *Recitativ* bereits von uns besprochenen *Arioso*, oder den kleinen Gesangsstellen starken Gebrauch macht. Zu diesem Zweck sonderet man hier und da einen oder mehrere Verse, oder poetische Sätze ab, um sie im Takt zu setzen, und man begleitet sie, wie ein Fragment einer *Arie*. Der Gesang muss dabei stets *einfach*, aber ausdrucksvoll sein.

Wir haben nun in diesem Artikel das Nöthige zur Composition der obligaten *Recitative* angedeutet. Was die Beispiele selber betrifft, so rathen wir, selbe in den italienischen, deutschen und französischen Partituren unserer berühmtesten Meister, (besonders **GLUCK** und **MOZART**) zu studieren. Mit einem vorläufigen und nothwendigen Unterricht ausgerüstet, wird man sie erfolgreich zergliedern. Ein oder zwei Beispiele sind über diesen Gegenstand nicht hinreichend; es bedürfte deren mehr als fünfzig, was hier unmöglich ist, da dieses allein ein dickes Buch gäbe. Diese Bemerkung muss auch zugleich auf alle nachfolgenden Artikel angewendet werden. Dieses Werk hat den Zweck, jungen Tonsetzern den unerlässlichen Unterricht in der *Vocal-Composition* zu ertheilen. Sind sie einmal mit hinreichenden Kenntnissen ausgerüstet, so ist es ihre Sache, mit Nutzen und verständiger Erkenntniss der Sache die Partituren zu studieren, welche Jederman hat oder haben kann; und anstatt eines oder zweier Beispiele, welche wir hier ihnen geben könnten, finden sie deren so viele als sie nur immer wünschen. Es ist demnach nicht nothwendig, dieses Werk mit vier- oder fünfhundert Musikseiten zu vermehren, um dennoch nur eine hinzurei-

nécessaire d'augmenter cet ouvrage de plus de quatre ou cinq cents pages de musique, pour ne donner qu'un nombre insuffisant d'exemples sur chaque objet. Mais comme l'importance de la matière que nous traitons ne pourrait pas se passer tout à fait de ces exemples pratiques, nous en avons donné un certain nombre, afin que l'on puisse appliquer immédiatement ça et là nos instructions à des morceaux que l'on a sous les yeux. — Ainsi l'on trouve des exemples de récitatifs obligés aux N^{os} 42, 43, 49, 44 et 75.

Il y a des récitatifs obligés qui nous intéressent plus que des morceaux mesurés et qui produisent souvent plus d'effet que des airs. D'où vient cela, et à quoi attribuer cet effet? Cette question est plus importante que l'on ne pense; car elle peut contribuer à trouver un jour des nouveaux genres de musique.

Le récitatif obligé est une production où il n'y a point de régularité ni ce que l'on appelle proprement dit du chant ou de la mélodie; mais en revanche, on y trouve une variété extrême, variété dans les mesures, dans les effets d'orchestre, dans les dessins d'accompagnement, dans les modulations continues et qui sont ici tout à fait à leur place, etc.

Pour un air p:ex:, il faut de l'unité dans le mouvement de mesure, qui à la longue peut devenir monotone et ennuyeux; il faut de l'unité dans les dessins d'accompagnement; il faut de l'unité dans les effets d'orchestre; et enfin il faut de la régularité dans les modulations pour qu'elles se rapportent plus ou moins à un ton fixe que l'on est obligé de rappeler souvent.

Le récitatif obligé est une production tout à fait idéale qui n'admet point de restriction, point de forme ou de cadre prescrits, point d'unité, et enfin point de régularité symétrique. L'air au contraire exige une marche entièrement opposée, un cadre plus ou moins connu, beaucoup d'unité, et par conséquent beaucoup moins de variété. Ne serait-il pas possible d'inventer un nouveau genre de musique qui participerait en même temps du récitatif et de l'air, et dans lequel il y aurait plus de variété et moins d'unité que dans l'air, moins

chende Anzahl von Beispielen über jeden Gegenstand zu liefern. Da inzwischen die Wichtigkeit des gegenwärtigen Gegenstandes doch nicht aller praktischen Beispiele entbehren kann, so haben wir ihrer eine Anzahl beigelegt, um hie und da unmittelbar unsern Unterricht an Sätzen anwenden zu lernen, die man sogleich vor den Augen hat. Demnach sehe man die, im weitem Lauf dieses Werkes vorkommenden Beispiele: N^o 42, 43, 49, 44 und 75.

Es gibt obligate *Recitative*, welche mehr Interesse erwecken, als taktirte Tonstücke, und grössere Wirkung hervorbringen als wirkliche Arien und Gesänge. Woher kommt das und welcher Eigenschaft soll man es zuschreiben? Diese Frage ist wichtiger als man wohl glaubt; denn sie kann beitragen, einstens neue Musik-Gattungen zu erfinden.

Das obligate *Recitativ* ist eine Gattung, wo gar keine Regelmässigkeit, noch das, was man eigentlich *Gesang und Melodie* nennt, vorhanden ist: aber dagegen findet man da eine ungemeine Abwechslung, sowohl in den Takt- und *Tempo*-Arten, so wie in den Orchester-Effekten, dann in den Begleitungs-Figuren, in den unaufhörlichen Modulationen, die hier ganz an ihrem Orte sind, u. s. w.

So bedarf es, z. B.: für eine Arie, der Einheit im Zeitmass, welche in die Länge einförmig und langweilig werden kann; ferner der Einheit in den Begleitungsfiguren; sodann Einheit in den Orchestereffekten; und endlich bedarf es einer Regelmässigkeit in den Modulationen, damit sich dieselben gut mit der Grundtonart vertragen, an welche man oft erinnern muss.

Das obligate *Recitativ* ist dagegen ein völlig ideales Erzeugniss, welches keine Einschränkung, keine vorgeschriebene Form, keine Einheit, und endlich keine symmetrische Regelmässigkeit zulässt. Die Arie erfordert im Gegentheil einen ganz entgegengesetzten Gang, eine mehr oder weniger bekannte Form, viel Einheit, und folglich weit weniger Abwechslung. Wäre es nun nicht möglich, eine neue Gattung von Tonstücken zu erfinden, welche zugleich die Vortheile des *Recitatifs* und der *Arie* theilte, und in welcher mehr Abwechslung und weniger Einförmigkeit Statt fände, als in den *Arien*; weniger

d'extravagance et par conséquent plus de régularité que dans le récitatif?

Pour terminer cet article, nous donnerons ici un tableau contenant des formules de modulations qui peuvent rendre service aux jeunes Compositeurs.

Unbestimmtheit und folglich mehr Regelmässigkeit als in dem *Recitativ*?

Zum Beschluss dieses Artikels geben wir noch eine Tabelle von Modulationsformeln, welche jungen Componisten von Nutzen sein können.

TABLEAU,

Contenant des formules de modulations.

TABELLE,

Modulationsformeln enthaltend.

De Ré majeur en Mi b majeur.

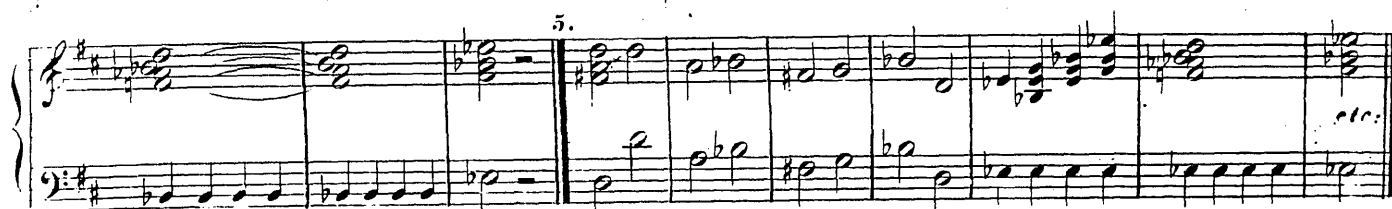
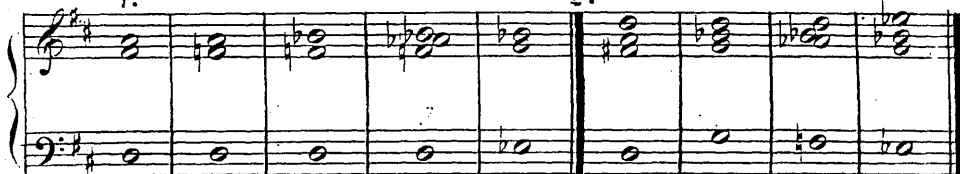
N. 32.

En montant d'un $\frac{1}{2}$ ton, les deux tons étant majeurs.

Aufsteigend um einen halben Ton, indem beide Töne dur bleiben.

1. Von D dur nach Es dur.

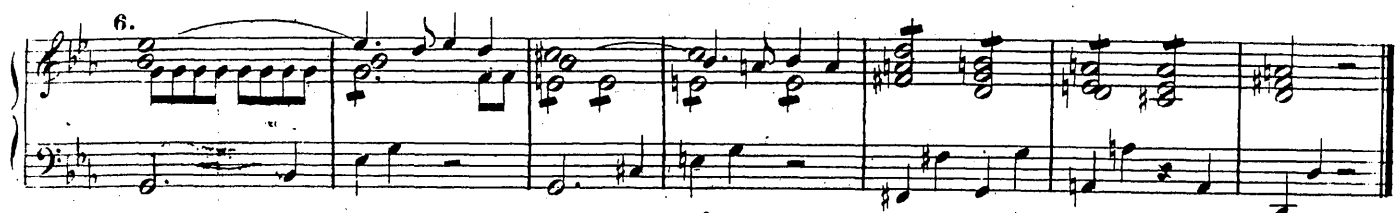
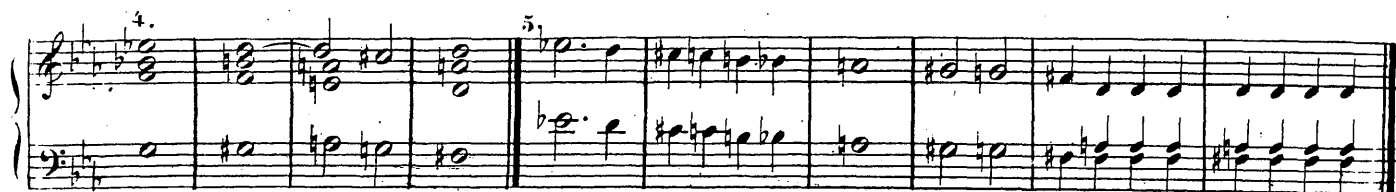
2.



De *Mi* majeur en *Re* majeur.1. Von *Es* *dur* nach *D* *dur*.

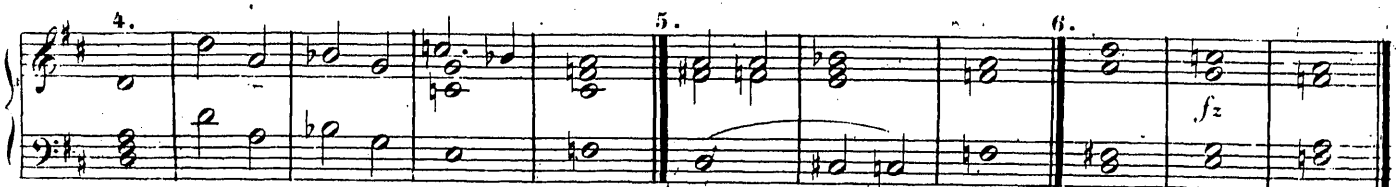
En descendant d'un $\frac{1}{2}$ ton, les deux tons étant majeurs.

Absteigend um einen halben Ton, in dem beide Töne *dur* bleiben.

De *Ré* majeur en *Fa* majeur.Von *D* *dur* nach *F* *dur*.

Pour monter d'une tierce mineure, les deux tons étant majeurs.

Um eine kleine Terz aufwärts steigend, indem beide Töne *dur* bleiben.

De *Fa* majeur en *Ré* majeur.1. Von *F* *dur* nach *D* *dur*.

Pour descendre d'une tierce mineure, les deux tons étant majeurs.

Um eine kleine Terz abwärts steigend, während beide Tonarten *dur* bleiben.



(*) En modulant des tons bémolisés dans les tons diézés, on est souvent obligé de changer enharmoniquement les bés en diézés, en écrivant deux accords différents, exécutés par les mêmes touches sur le piano. Le contraire a parfois également lieu.

(*) Wenn man aus b = Tönen in \sharp = Töne moduliert, ist man oft genöthigt, enharmonische Verwechslungen von b in \sharp anzu- bringen, indem man den Accord, welcher auf denselben Tasten gegriffen wird, auf zweifache Art schreibt. Das Gegentheil findet auch bisweilen Statt.

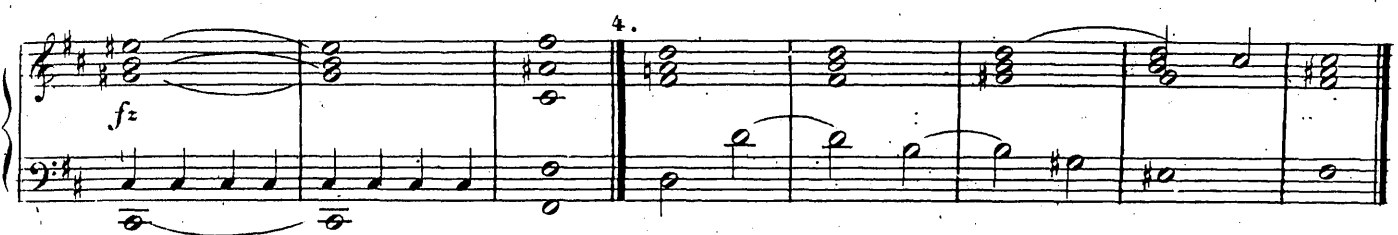


De Ré majeur en Fa# majeur.

Von D dur nach Fis dur.

*En montant d'une tierce majeure, les
deux tons étant majeurs.*

*Eine grosse Terz aufwärts,
beide Töne dur.*



De Fa# majeur en Ré majeur.

Von Fis dur nach D dur.

*En descendant d'une tierce majeure,
les deux tons étant majeurs.*

*Eine grosse Terz abwärts,
beide Töne dur.*



3. etc: 4.

5. 6.

De Ré majeur en La^b majeur.

Von D dur nach As dur.

En allant à la quarte augmentée ou à la quinte diminuée en montant, les deux tons étant majeurs, car la même formule peut servir dans les deux cas. ()*

*Um eine übermässige Quart oder verminderte Quint aufwärts, während beide Töne *dur* bleiben, denn die Formel kann für beide Intervalle dienen. (*)*

1.

2. 3. 4. 5. 6.

Pour retourner de La^b majeur en Ré majeur (en allant à la quinte diminuée en descendant) on prend l'une de ces six formules en changeant enharmoniquement les bémols en dièzes, par exemple :

*Um aus As dur nach D dur, (also eine verminderte Quinte abwärts) zurückzukehren, bedient man sich einer von den folgenden 6 Formeln, indem man die *b* enharmonisch in *♯* umwandelt. Z: B:*

changement enharmonique.

enharmonische Verwechslung.

(*) *En modulant de Ré en La^b, ou de Ré en Sol[♯], on arrive dans deux tons différents; mais La^b et Sol[♯] se rendent par les mêmes touches sur le Piano ou sur l'Orgue; c'est par cette raison que la même formule peut servir dans les deux cas, en changeant les bémols en dièzes, ou vice versa.*

(*) *Wenn man von D nach As, oder von D nach C^{is} moduliert, so kommt man in zwei verschiedene Tonarten; aber As und C^{is} werden auf dem Fortepiano oder der Orgel, auf denselben Tasten gegriffen; aus diesem Grunde kann diese Formel für beide Fälle gelten, indem man die *b* in *♯* verwandelt, oder umgekehrt.*

OBSERVATION

sur ce Tableau.

Les modulations jouent un grand rôle de nos jours, non seulement dans les récitatifs, mais aussi dans tous les morceaux de musique d'une certaine étendue. Il existe en général différentes routes ou différents moyens pour arriver dans un ton désiré, en partant d'un ton fixe. Pour aller, p: ex., de Ré majeur en Mi \flat majeur, on peut placer beaucoup d'accords entre ces deux tons en aboutissant par des détours à Mi \flat . Ce moyen est un des plus faciles; mais on y parvient aussi d'une manière directe et plus brève par quelques accords seulement. Enfin on peut y aboutir pour ainsi dire sans accords intermédiaires, et par conséquent immédiatement s'il le faut. Ce sont ces différentes manières, toutes praticables selon les circonstances, qu'il faut étudier. Nous avons donné dans ce tableau plusieurs formules pour opérer une même modulation selon la remarque que nous venons de faire.

En parlant des modulations, il nous reste encore quelques observations à faire sur la manière d'accompagner des chants.

Un chant conçu dans un ton, en Fa majeur p: ex., peut contenir des phrases dont les notes soient communes à ce ton et en même temps à d'autres tons qui ont rapport avec le ton de Fa majeur, et qui peuvent être: Ré mineur, Sol mineur, Ut majeur ou Si \flat majeur, quatre tons que l'on appelle en Composition, tons relatifs de Fa majeur. Il est clair qu'un Compositeur pourrait, dans ce cas, moduler dans ces quatre tons en accompagnant son chant quoique ce dernier n'ait été conçu qu'en Fa majeur.

Voici un chant de douze mesures en Fa dont les quatre premières mesures sont composées de notes que l'on trouve en même temps en Fa majeur, en Ré mineur et en Si \flat majeur. Les quatre suivantes renferment des notes qui appartiennent aussi bien au ton d' Ut qu'à celui de Fa majeur. () Les mesures 8, 9 et 10 contiennent des notes communes aux tons de Fa majeur, de Sol mineur et de Si \flat .*

(*) On les rencontre aussi en La mineur; mais ce serait pousser trop loin la manie de moduler, en voulant accompagner par les cordes de La mineur un chant conçu en Fa.

BEMERKUNGEN

über diese Tabelle.

Die Modulationenspielen heut zu Tage eine grosse Rolle, nicht nur in den *Recitativen*, sondern auch in allen Tonstücken von einiger Ausdehnung. Es gibt überhaupt verschiedene Wege oder Mittel, um in eine gewünschte Tonart zu kommen, wenn man von einer andern bestimmten ausgeht. Um z: B: aus *D dur* nach *Es dur* zu gehen, kann man zwischen diese 2 Tonarten eine Menge Accorde setzen, bis man endlich in *Es* schliesst. Dieses Mittel ist eines der leichtesten; aber man kann auch auf geraderem und kürzerem Wege, nur mittelst einiger Accorde dahin gelangen. Endlich kann man sogar beinahe ohne alle Zwischenaccorde hinkommen, und folglich, wenn es sein muss, unmittelbar und geradezu. Dieses sind die verschiedenen, sämmtlich nach Umständen anwendbaren Arten, die man studieren muss. Wir haben in dieser Tabelle verschiedene Formeln zur Vollbringung derselben Modulation, nach der eben gemachten Bemerkung angegeben.

Indem wir von Modulationen sprechen, müssen wir noch einige Bemerkungen über die Art, Gesänge zu begleiten, beifügen.

Ein, in *F dur* erfundener Gesang, z: B., kan Phrasen enthalten, deren Noten sowohl zu dieser Tonart, wie zu andern mit *F* verbundenen Tonarten passen, wie z: B: zu *D moll*, *G moll*, *C dur*, oder *B dur*, vier Tonarten welche man in der Composition mit *F dur* verwandt nennt. Es ist klar, dass ein Tonsetzer in diesem Falle in der Begleitung jenes Gesangs in diese vier Tonarten modulieren kann, obwohl derselbe nur in *F dur* erfunden wurde.

Hier folgt ein Gesang von zwölf Takten in *F*, dessen vier ersten Takte aus Noten bestehen, welche man zugleich in *F dur*, *D moll*, und *B dur* finden kann. Die vier folgenden Takte bestehen aus Noten, die eben sowohl der Tonart *C dur* wie *F dur* angehören. (*) Die Takte 8, 9 und 10 enthalten Noten, welche den Tonarten *F dur*, *G moll* und *B dur* gemeinschaftlich angehören.

(*) Man findet sie auch in *A moll*; aber dann würde die Modulationssucht zu weit getrieben, wenn man einen in *F dur* componirten Gesang mit *A moll* = Accorden begleiten wollte.

N^o 33.*Moderato.**Chant en Fa.**Gesang in F.**Exemple**Beispiel**Exemple**Beispiel**Exemple**Beispiel*

Le N^o 2 ne sort pas du ton de Fa. — N^o 3 module sur le champ de Fa en Si bémol, de Sib en Fa, de Fa en Sol mineur et de Sol en Fa. N^o 4 module tout de suite en Ré mineur, de Ré en Ut, d'Ut en Sib et de Sib en Fa. —

— *Il résulte de ces exemples: —*

1^o Qu'un chant conçu dans un ton se laisse souvent accompagner en partie par d'autres tons, lorsque ce chant contient des notes communes à plusieurs tons.

2^o Que ces modulations rendent ce chant plus ou moins neuf, plus ou moins intéressant; car les exemples 2, 3 et 4 produisent des nuances d'effet très différentes.

3^o Qu'un chant usé ou peut saillant pourrait néanmoins faire une impression inattendue, étant accompagné par ces sortes de modulations, aux quelles on n'a point songé en l'inventant.

Il existe des chants qui ne permettent pas d'employer cette ressource en les accompagnant. En général, des chants neufs, frais et piquants n'exigent jamais de ces modulations là, et même elles pourraient leur nuire au point de les rendre méconnaissables et de leur faire perdre tout leur attrait, leur naïveté, leur originalité.

Nous ajouterons ici en outre les observations suivantes sur les formules de cadences parfaites, accompagnées d'exemples fort utiles pour la pratique.

DES CADENCES PARFAITES.

Nous avons démontré dans notre traité de mélodie qu'une période musicale ne pourrait se terminer que par une cadence parfaite; et que toute phrase mélodique ou harmonique d'un certain nombre de mesures, close par une de ces cadences, formait une période.

Toutes les cadences parfaites finissent par l'accord parfait de la tonique, précédé de l'accord parfait majeur de la dominante, ou par celui de la septième dominante. Ces deux accords finals d'une cadence parfaite s'indiquent ou peuvent s'indiquer par les chiffres 5, 5 = ou par 7, 5. —

Toutes les cadences parfaites et conséquem-

N^o 2 bleibt ganz in der Tonart F. — N^o 3 modulirt sogleich von F nach B dur, von B nach F, von F nach G moll, und von G nach F. N^o 4 modulirt sogleich nach D moll, von D nach C, von C nach B, und von B nach F. —

— *Aus diesen Beispielen geht hervor: —*

1^{tens} Dass ein, in einer bestimmten Tonart erfundener Gesang sich oft theilweise in andern Tonarten begleiten lässt, wenn er Noten enthält, die mehreren Tonarten gemein sind.

2^{tens} Dass diese Modulationen jenem Gesange mehr oder minder neues Interesse verleihen, und ihn gewissermassen verjüngern; denn die Beispiele 2, 3 und 4 bringen ganz verschiedenartige Effekte hervor.

3^{tens} Dass ein abgenützter und wenig geistreicher Gesang dennoch eine unerwartete Wirkung hervorbringen kann, wenn er von solchen Modulationen begleitet wird, an die man bei seiner Erfindung gar nicht gedacht hat.

Es gibt Gesänge, welche nicht erlauben, von diesem Begleitungs-Hilfsmittel Gebrauch zu machen. Neue, frische und anziehende Gesänge bedürfen überhaupt niemals solcher Modulationen, welche ihnen sogar bis zu dem Grade schaden könnten, dass sie unkenntlich und entstellt würden, und allen Reiz, alle Natürlichkeit und Originalität einbüßten.

Wir fügen hier überdiess folgende Bemerkungen über die vollkommenen Cadenzen = Formeln bei, in dem wir ihnen Beispiele von grossem praktischen Nutzen an die Seite stellen.

VON DEN VOLLKOMMENEN CADENZEN.

In unserer Abhandlung über die Melodie haben wir bewiesen, dass eine musikalische Periode nur durch eine vollkommene Cadenz geendet werden kann, und dass jede, aus einer gewissen Anzahl Takte bestehende melodische oder harmonische Phrase, welche mit einer solchen Cadenz schliesst, eine Periode bildet.

Alle vollkommenen Cadenzen enden mit dem vollkommenen Accord auf der *Tonica*, dem der vollkommene Accord auf der *Dominante*, oder auch die *Dominantenseptime* vorangeht. Diese 2 Schlussaccorde werden angezeigt, oder können angezeigt werden durch die Ziffern 5, 5, oder 7, 5.

Alle vollkommenen Cadenzen, und folglich die Schlüs-

ment les terminaisons de toutes les périodes musicales se ressemblent quant à ces deux accords, harmoniquement parlant. La seule exception à cette règle générale est que l'on peut terminer par fois une période sur la note appelée *Pédale* en composition, et dans ce cas l'accord pénultième est ou septième dominante ou septième diminuée, les deux accords renversés ou non renversés.

se aller musikalischen Perioden, gleichen einander, in Rücksicht auf diese 2 Accorde, und in harmonischer Beziehung. Die einzige Ausnahme von dieser Hauptregel ist, dass man bisweilen eine Periode auf jener Note beenden kann, die in der Composition der Orgelpunkt heisst, und in diesem Falle ist der vorletzte Accord entweder die *Dominanten-Septime*, oder die verminderte *Septime*, wobei beide Accorde umgekehrt oder nicht umgekehrt werden.

N. 34.

Exemple
Beispiel

1.



Exemple
Beispiel

2.



Mais comme on ne peut faire qu'un usage très restreint de cette exception, elle devient pour ainsi dire nulle pour la discussion de cet article.

Comme on ne peut pas se passer des deux accords finals 5-5 ou 7-5 = pour opérer une cadence parfaite et satisfaisante, on cherche à varier les cadences parfaites par les accords qui précèdent le pénultième, c'est-à-dire qui précèdent l'accord de la dominante ou celui de la septième dominante. Par ce moyen l'on obtient différentes formules de cadences parfaites qui se ressemblent toutes par les deux derniers accords, et diffèrent par ceux qui les précèdent.

L'étude et la connaissance de toutes les formules de cadences parfaites praticables est très importante pour un Compositeur, s'il ne veut pas donner quelque chose d'antique et d'usé à toutes les fins de ses périodes.

Il existe beaucoup de formules de cadences parfaites et, chose inconcevable, parmi tant d'exemples de ces cadences, l'on ne se sert presque toujours que des quatre suivantes dont les Italiens modernes surtout abusent, en remplis-

Aber da man von dieser Ausnahms-Cadenz nur einen sehr seltenen Gebrauch machen kann, so ist sie bei dem Gegenstand dieses Artikels fast als garnicht existierend anzusehen.

Da man nun die zwei Schlussaccorde: 5-5, oder 7-5 nicht entbehren kann, um eine vollkommene und befriedigende Schlusscadenz hervorzubringen, so trachtet man die vollkommenen Cadenzen durch die Accorde neu zu gestalten, welche dem vorletzten vorangehen, das heisst, welche vor dem Accord der *Dominanten*- oder der verminderten *Septime* angebracht werden können. Durch dieses Mittel gewinnt man verschiedene vollkommene Cadenz-Formeln, welche zwar durch die zwei letzten Accorde einander alle ähnlich sehen, aber durch die vorhergehenden sich von einander unterscheiden.

Das Studium aller möglichen Formen von vollkommenen Schlusscadenzen ist für den Tonsetzer sehr wichtig, wenn er bei den Abschlüssen seiner Perioden alles Altväterische und Abgenützte vermeiden will.

Es gibt sehr viele Formen von vollkommenen Cadenzen: und doch bedient man sich, unbegreiflicherweise, bei so grosser Auswahl fast immer nur der 4 folgenden, welche die neueren Italiener überall missbrauchen, indem man in jeder ihrer Partituren

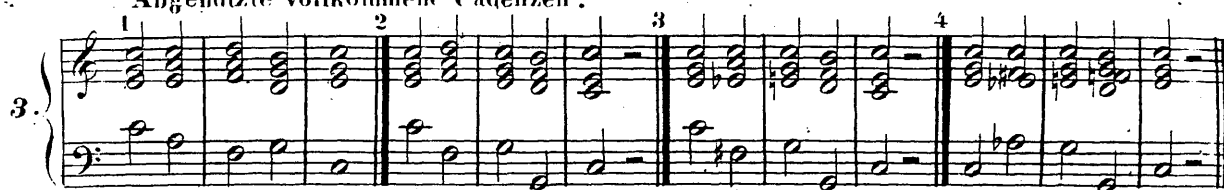
sant leurs partitions d'un vingtième à peu
près de ces dernières; usées jusqu'à satiété:
comme p.e.x :

an zwanzig, bis zum Eckel wiederholte Schlüsse
findet, wie z. B :

Formules de cadences parfaites usées.

Abgenützte vollkommene Cadenzen.

Exemple
Beispiel



Nous croyons donc rendre service aux jeu-
nes Compositeurs en leur offrant le tableau
suivant, contenant plus de quarante formules
de cadences parfaites. On pourra peut-être
en trouver encore davantage en les cherchant.
Ce tableau peut servir en même temps pour les
tons mineurs, en modifiant un peu les exem-
ples qu'il contient et en les appropriant à ces
modes.

Wir glauben demnach jungen Tonsetzern einen
Dienst zu leisten, indem wir ihnen folgende Tabelle
von mehr als 40 Cadenzen-Formen anbieten. Man
kann deren natürlicherweise noch mehrere finden,
wenn man zu suchen weiss. Diese Tabelle kann eben
so für die *Moll*-Tonarten benutzt werden, indem
man die Beispiele durch eine kleine Änderung dazu
umbildet.

NOUVEAU TABLEAU

des formules de cadences parfaites.

TABELLE

neuer vollkommenen Cadenzen.

Exemple
Beispiel



12. *u.
oder.* 13. 14.

15. 16. 17.

18. 19. 20.

21. 22. 23.

24.

25. 26.

27. 28.

29. 30.

31. 32. 33.

34. 35.

36.

37. 38.

39.

40.

The musical score consists of ten systems, each with a number above it. Systems 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, and 40 are numbered. System 30 is not numbered. The notation is in treble and bass clefs, with various musical symbols including notes, rests, and bar lines. The page is numbered 63 in the top right corner.

Quant aux cadences rompues qui jouent un si grand rôle dans la Musique moderne, nous renvoyons nos lecteurs à notre traité de haute composition, (troisième volume page 685) où cette matière est épuisée.

DE LA CHANSON (Canzonetta) et de la Romance que les Italiens remplacent par la Cavatine.

*Tous les morceaux de Musique mesurés, rythmés et destinés pour une voix seule, s'appellent généralement **Airs**. Mais il y a une telle différence entre les Chansons ou Romances et entre les grands airs scéniques, qu'il faut séparer celles-là de ceux-ci, et traiter chaque genre isolément; ce que l'on dit des uns n'ayant que fort peu de rapport aux autres.*

La Chanson se distingue de la Romance en ce que la première ne consiste souvent qu'en une seule période poétique, et par conséquent aussi qu'en une seule période musicale; (Voyez notre traité de mélodie pour ce qui concerne les périodes musicales) tandis que la Romance et généralement composée de deux périodes. Si le Poète donnait à une Chanson deux périodes dont chacune serait de trois, quatre, cinq ou six vers le Compositeur en ferait une Romance, parce que la coupe musicale de ces deux productions serait la même; et si le Poète ne donnait qu'une période à sa Romance, le Compositeur, par la même raison, la traiterait comme une Chanson, sauf la différence des caractères; car la Chanson est généralement plus gaie, plus légère et plus frivole que la Romance.

La Chanson et la Romance sont les productions les moins importantes d'un opéra, sans doute; aussi sont-elles généralement moins estimées par les connaisseurs et les savants en Musique que par le public, pour lequel une belle Romance neuve et piquante, et une Chanson fraîche et jolie et dont les paroles sont spirituelles, sont des diamants. Combien d'opéras ne doivent-ils pas en grande partie leur succès à ces prétendues bagatelles musicales?

Il n'est pas difficile pour un Compositeur de faire la Musique d'une Chanson ou d'une Ro-

Was die unterbrochenen Cadenzen betrifft, die in der modernen Musik eine so grosse Rolle spielen, so verweisen wir unsere Leser auf unser Lehrbuch der höheren Tonsetzkunst, (3^{ter} Band, Seite 685) wo dieser Gegenstand erschöpfend besprochen wird.

VON DEM LIED, (von der Canzonette) und von der Romanze, welche bei den Italienern durch die Cavatine ersetzt wird.

Alle taktirten und rhythmischen Tonstücke, welche für eine einzige Singstimme bestimmt sind, werden überhaupt *Arie*, (Gesang) genannt. Aber zwischen dem Lied und der *Romanze*, und zwischen den grossen Theaterarien ist ein solcher Unterschied, dass man die einen von den andern völlig absondern, und jede Gattung insbesondere behandeln muss, indem dasjenige, was man über die Eine sagen kann, sehr wenig Bezug auf die Andern hat.

Das Lied, (*Chanson*, oder *Canzonetta*) unterscheidet sich von der Romanze dadurch, dass das erste oft nur aus einer einzigen poetischen Periode besteht, und folglich auch nur aus einer einzigen musikalischen Periode bestehen darf; (Man sehe unsere Melodie-Schule, in Bezug auf die musikalischen Perioden), während die Romanze meistens aus zwei Perioden gebildet wird. Wenn der Dichter einem Liede zwei Perioden gäbe, jede aus 3, 4, 5 oder 6 Versen bestehend, so würde der Tonsetzer daraus eine Romanze machen, weil die musikalische Form zu dieser Gattung gehörte; und wenn der Dichter seine Romanze nur aus einer Periode bildete, so würde der Tonsetzer, aus demselben Grunde, dieselbe wie ein Lied behandeln müssen, jedoch mit Ausnahme des *Charakter*-Unterschieds; denn das Lied ist gemeinlich heitler, leichter und kindischer als die Romanze.

Das Lied und die Romanze sind ohne Zweifel die zwei unbedeutendsten Theile einer Oper: auch werden sie von den Kennern und Musikgelehrten gemeinlich weniger als von dem Publikum geschätzt. Für welches letztere eine schöne, neue und reizende Romanze, oder ein heiteres, artiges, mit geistreichen Texten versehenes Lied, wahre Edelsteine sind. Wie viele Opern verdanken nicht einen grossen Theil ihres Erfolgs diesen sogenannten musikalischen Kleinigkeiten?

Es fällt dem Tonsetzer nicht schwer, die Musik zu einem Liede oder zu einer Romanze zu schreiben, wenn

manche, s'il se contente des premières idées venues : mais il est extrêmement rare de trouver des chants neufs, frais, piquants, originaux et en même temps naturels. Sous ce rapport, il est très difficile de faire des Chansons et des Romances. Nous le savons par expérience ; et des Compositeurs distingués nous ont souvent assuré qu'ils préféreraient composer une scène entière, que de chercher une Chanson ou une Romance de ce genre, qui ne sont jamais que des enfants heureux du hasard. Toutes les ressources de l'art n'y font rien ; et le musicien le plus médiocre peut trouver par fois de ces chants que le Compositeur le plus célèbre cherchera longtemps en vain.

Ce qui a donné, dans le principe, la plus grande vogue à la Flûte enchantée de MOZART ce sont une demi-douzaine de motifs de ce genre. Eh bien, ces motifs lui ont été communiqués par l'auteur du poème, mauvais Poète et encore plus mauvais musicien. Si l'on connaissait les noms des auteurs qui ont trouvé les chants de la Belle Gabrielle et de God save the king ces noms vivraient des siècles, tandis que celui d'une foule de Compositeurs avec tout ce qu'ils ont produit, est mort et pour jamais oublié !

Que dire maintenant aux jeunes Artistes qui veulent composer des Chansons et des Romances après tout ce que l'on vient d'entendre ? Cherchez, soyez inspirés, et qu'un hasard heureux vous seconde et vous favorise. GRETRY, D'ALAYRAC, MEHUL, etc : ont parfois refait sept à huit fois la même Romance avant de pouvoir trouver ce qu'ils désiraient.

Lorsqu'on ne trouve rien qui vaille en le cherchant avec une mesure binaire, il faut le chercher avec une mesure ternaire ; si les paroles ne vous inspirent d'aucune manière ou que les vers vous gênent par trop, priez votre Poète de vous en faire d'autres ; si par hasard vous trouviez un chant heureux qui put bien cadrer avec la scène où vous voulez le placer, mais difficile à adapter aux vers que vous avez devant vous, faites le parodier, cela peut toujours se faire, attendu que l'on parodie quelquefois un opéra tout entier. Pour vous tirer d'affaire, ne comptez pas sur des successions d'accords peu usitées, ni sur des modulations

er gleich mit jeder Idee zufrieden ist, die ihm eben einfällt : aber es ist ausserordentlich selten, neue, frische, originelle, und dabei zugleich natürliche Melodien zu finden. In dieser Hinsicht ist es sehr schwer, Lieder und Romanzen zu machen. Wir wissen es aus Erfahrung ; und ausgezeichnete Tonsetzer haben uns oft versichert, dass sie weit lieber eine ganze Scene componieren, als ein Lied oder eine Romanze dieser Gattung zu erfinden suchen, da diese immer nur die Kinder eines glücklichen Zufalls sind. Alle Hilfsmittel der Kunst nützen da nichts ; und der mittelmässigste Musiker kann bisweilen Melodien finden, die der berühmteste Compositeur lange vergebens suchen wird.

Das, was in den ersten Zeiten der Zauberflöte von MOZART den meisten Beifall verschaffte, sind ein halbdutzend Motive dieser Art. Nun ! und gerade diese Motive wurden ihm, (bekanntlich) von dem Verfasser des Textbuches, einem schlechten Dichter, und noch schlechteren Musiker, mitgetheilt. Wenn man die Namen der Tonsetzer kannte, welche den Gesang zu la Belle Gabrielle und zu God save the king componirt haben, so würden diese Namen durch Jahrhunderte leben, während jene von einer Unzahl von Componisten, mit allem was sie hervorgebracht, gestorben und für immer vergessen sind !

Was könnte man demnach den jungen Künstlern, die Lieder und Romanzen schreiben wollen, ferner noch, nach dem eben Gehörten, sagen ? Suchet, seid begeistert, und möge ein glücklicher Zufall euch leiten und begünstigen ! GRETRY, D'ALAYRAC, MEHUL, etc : haben manchmal dieselbe Romance sieben- bis achtmal componirt, bis sie endlich das fanden, was sie suchten.

Wenn man nichts Taugliches im $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt findet, so muss man im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, etc : suchen : wenn auch die Worte auf keine Art begeistern, oder wenn die Versart euch hindert, so ersucht euern Dichter um andere : wenn ihr zufällig einen glücklichen Gesang findet, der wohl zu der Scene, aber nicht zu den Versen passt, so lasst euch andere Worte unterlegen ; dieses ist immer thünlich, da man ja oft ganzen Opern andere Texte unterlegt. Zählt nicht, um euch herauszuhelfen, auf eine Reihe ungewöhnlicher Accorde, oder unerwarteter Modulationen ; eben so wenig auf die Effekte des Orchesters : das sind traurige Mittel, um Lieder und Romanzen

inattendues, ni sur des effets d'orchestre : ce sont là de tristes moyens pour créer des Chansons et des Romances qui doivent charmer tout le monde uniquement par la mélodie.

La fraîcheur et la légèreté du chant doivent faire le caractère principal de la Chanson et de la Romance. L'accompagnement doit par conséquent en être également frais et léger. Tout ce qui est lourd tue cette sorte de production. C'est pour cette raison que l'on ne prend le plus souvent que les instruments à cordes pour l'accompagner, de préférence aux masses d'orchestre qui sont toujours trop imposantes.

La Chanson, proprement dite, ne consiste qu'en un motif qui ressemble à celui d'un rondeau. On ajoute une petite ritournelle au commencement et surtout à la fin d'une Chanson ou d'une Romance. Les Poètes font deux couplets au moins et trois au plus pour l'une ou pour l'autre, lorsqu'ils les destinent pour la scène ; car plus de trois couplets seraient trop dans ce cas. Les vers doivent en être courts : les meilleurs sont de six ou de sept pieds. Ceux de huit dont on abuse en France n'ont pas toujours assez de légèreté pour ce genre de composition, et gênent fréquemment les Musiciens. Le mélange des vers de différents nombres de pieds est avantageux, surtout pour trouver des motifs neufs et originaux.

Le Compositeur ne répète pas les paroles, sauf à la fin pour rendre la conclusion plus franche, plus décisive ou plus piquante : Cette terminaison doit être le point le plus saillant de la Chanson ou de la Romance, et équivaloir à ce que les Poètes français appellent la pointe ou le trait du couplet par lequel ils cherchent à terminer leurs stances.

Lorsqu'on répète les derniers mots ou le dernier sens d'une phrase ou période, on érite la cadence parfaite avant la répétition, malgré la fin du couplet. Il faut au contraire rompre la cadence à cet endroit, pour faire désirer davantage la conclusion musicale, et rendre cette dernière d'une manière inattendue même originale autant que possible, mais toujours satisfaisante et décisive. Il est même permis à la fin de répéter deux ou trois fois les

hervorzubringen, die die ganze Welt einzig durch ihre Melodie entzücken sollen.

Die *Lebhaftigkeit* und *Leichtigkeit* des Gesangs müssen den vorherrschenden Charakter des Liedes oder der Romanze bilden. Die Begleitung muss demnach dieselben Eigenschaften haben. Alles *Schwerfällige* tötet diese Gattung der Musik. Aus diesem Grunde nimmt man auch meistens zu deren Begleitung nur die Streichinstrumente, da die grösseren Orchestermassen stets allzu grossartig wirken.

Das eigentliche Lied besteht nur aus einem Motiv, welches dem eines *Rondo* gleicht. Man fügt dem Anfang, und besonders dem Ende eines Liedes oder einer Romanze ein kleines Ritornell bei. Die Dichter schreiben für jedes von beiden wenigstens zwei und höchstens drei Strophen, wenn sie es für die Bühne bestimmen; denn mehr als drei Strophen wären für diesen Fall zu viel. Die Verse müssen da kurz sein: die besten sind jene von 6 oder 7 Füßen. Jene von 8 Füßen besitzen nicht immer Leichtigkeit genug für diese CompositionsGattung, und sind oft dem Tonsetzer hinderlich. Die Mischung der Verse von verschiedener Silbenzahl ist vortheilhaft, besonders zum Erfinden neuer, origineller Motive.

Der Tonsetzer darf die Worte nicht wiederholen, ausgenommen zu Ende, um den Schluss freier, bestimmter und anziehender zu machen: dieser Schluss muss der geistreichste Punkt des Liedes oder der Romanze sein, und dem gleichkommen, was man die *Pointe*, (die Spitze) der Strophe nennt, durch welche die Dichter ihre Verse zu beendigen suchen.

Wenn man die letzten Worte, oder den letzten Satz einer Phrase oder Periode wiederholt, so vermeidet man, ungeachtet des Endes der Strophe, vor der Wiederholung die vollkommene Cadenz. Im Gegentheil muss an dieser Stelle die Cadenz gebrochen werden, um den Wunsch nach dem ferneren musikalischen Abschluss zu verstärken, welcher möglichst auf eine unerwartete, originelle, aber stets befriedigende und bestimmte Art nachfolgen muss. Es ist ebenfalls erlaubt, zu Ende zwei- oder dreimal die

mêmes mots, si le Compositeur le juge à propos. On rompt la cadence, ou par la mélodie ou par l'harmonie, ou par les deux en même temps. (Voyez notre traité de mélodie).

La Chanson et la Romance Scéniques sont quelquefois suivies d'un bout de chœur qui termine chaque couplet, et remplace le ritournel le finale. Après chaque stance, on répète ordinairement le même chœur que l'on appelle aussi refrain et que le Compositeur doit également soigner. Le refrain est aussi quelquefois chanté par deux ou trois acteurs présents sur la scène. Dans ce cas, il arrive de temps en temps que ces acteurs accompagnent le chant au dernier couplet seulement, et forment avec la voix principale un Trio ou un Quatuor. Il est inutile de dire qu'un chœur pourrait également accompagner le dernier couplet, lorsque les acteurs le desirent. Dans ce cas, il n'y a pas de refrain.

Quand à la coupe de la Romance qui consiste généralement en deux périodes, nous en avons parlé dans notre traité de la mélodie, à l'article des productions de deux périodes.

Les Romances en mode mineur se terminent quelquefois en majeur. On prend ordinairement pour celui-ci les deux ou les quatre derniers vers du couplet. Une Romance en mineur et terminant dans ce mode peut avoir un refrain en majeur, mais le contraire ne se fait presque jamais: il faudrait qu'une circonstance toute particulière l'exigeât.

Le mode majeur a toujours quelque chose de plus satisfaisant et de plus séduisant pour la fin que le mode mineur. C'est pourquoi l'on termine souvent en majeur les morceaux composés en mineur: faire le contraire, c'est affecter une originalité déplacée et bizarre qui ne contente personne, ni le sentiment ni l'oreille. Dieu merci il ne manque pas d'exemples dans le beau pays de France, en fait de Chansons et sur tout en fait de Romances. Nous renvoyons nos lecteurs aux partitions françaises des opéras comiques, notamment à celles de Grétry, D'Alayrac, Mehul, etc. etc.

selben Worte zu wiederholen, wenn der Tonsetzer es schicklich findet. Man unterbricht die Cadenzentweder in der Melodie, oder in der Harmonie, oder in beiden zugleich. (Man sehe unsre Abhandlung über die Melodie.)

Das Lied oder die Romanze, welche für die Bühne bestimmt sind, erhalten bisweilen als Zusatz am Ende ein Chor-Stückchen, welches jede Strophe beschliesst, und das Ritornell ersetzt. Nach jeder Strophe wird gewöhnlich derselbe kurze Chor gesungen, den man den *Refrain* nennt, und den der Tonsetzer nicht minder sorgfältig erfinden muss. Bisweilen wird dieser *Refrain* nur von zwei oder drei, auf der Bühne befindlichen Sängern angestimmt. In diesem Fall ereignet es sich manchmal, dass diese Sänger den Hauptgesang nur in der letzten Strophe accompagnieren und so mit der Hauptstimme vereint ein *Terzett* oder *Quartett* bilden. Es ist überflüssig zu erinnern, dass auch der *Chor* die letzte Strophe auf diese Art begleiten könnte, wenn die Verfasser es wünschen. In diesem Falle findet aber kein *Refrain* Statt.

Was die Form oder den Rahmen der Romanze anbelangt, welcher gemeinlich aus 2 Perioden besteht, so haben wir davon schon in unsrer Melodieschule, in dem Artikel gesprochen, welcher von den aus 2 Perioden bestehenden Tonsätzen handelt.

Die *Romanzen* in *Moll*-Tonarten enden bisweilen in *dur*. Man nimmt das *dur* gewöhnlich für die zwei oder vier letzten Verse der Strophe. Eine *Moll-Romanze*, welche auch in *moll* endet, kann einen *Refrain* in *dur* haben; aber das Gegentheil findet fast niemals Statt: es müsste nur ein besonderer Umstand solches erfordern.

Die *Dur*-Tonart hat immer etwas befriedigenderes und anziehenderes am Ende einer Romanze als die *Moll*-Tonart. Daher endigt man die in *moll* componirten Tonsstücke oft in *dur*: Das Gegentheil würde ein Affektiren von übelgestellter und abstossender Originalität zeigen, welches Niemanden, weder das Gefühl noch das Ohr befriedigte. Es fehlt uns übrigens, besonders im französischen, in der That nicht an Liedern und besonders an Romanzen. Wir verweisen unsere Leser an die Partituren der französischen komischen Opern, besonders an jene von *Grétry*, *D'Alayrac*, *Mehul*, etc. etc.

SICILIENNE
de l'Opéra: SAPHO.

SICILIANA
aus der Oper: SAPHO.

Allegretto.

N^o 35.

PIANO.

Qu'un li = en de fleurs vous u = nis = se, jeu = nes a = mants soy =
Mö = ge euch der Him = mel be = glü = eken, mö = ge euch fröhlich

ez heureux: des dieux la bonté protec = tri = ce sou = rit à vos ai = ma = bles nœuds.
Hy = mens Band noch lan = ge das Le = ben schmä = eken bis an des fer = nen Le = the Strand.

Mais si le sort con = trai = = re
Und wenn einst dūs = tre Stun = = den

d'un destin si pros = pé = re ve = nait in = ter rompre le cours ; mal =
 eu = er Herz ver = wun = den, und eu = rem Glü = cke nah'n So

gré le sort fu = nes = te que vo = tre amour vous res = te, vous
 mög in Le = bens mü = hen noch eu = re Lie = be blü = hen, und

aurez encor de beaux jours — vous au = rez encor de beaux jours vous au = rez en =
 euch mit Trost um = fah'n, und euch mit Trost um = fah'n und euch mit

cor de beaux jours.
 Trost mit Trost um = fah'n.

2^e Couplet.
2^{te} Strophe.

Douce et flat =
 Die holde

Fine.

2^e Couplet.2^{te} Strophe.

Douce et flat = ten = se enchan = te = res = se, les = pé = rance ou = vre
 Die hol = de Güt = tin Hoff = nung schlies = se glückli = che Zu = knüft

la = ve = nir; bril = lants de grace et de jeu = nes = se, sui = vez la rou = te
 mild euch auf; be = glückt und ge = nies = send flies = se in Lie = be eü = er

du plaisir.
 Le = bens lauf.

Reprenez du signe.
 Da Capo dal Segno.

BARCAROLLE
de l'Opéra: **SAPHO**.

BARCAROLE
aus der Oper: **SAPHO**.

Allegretto.

M. 36.

Ze = phi = re seul a = gi = te l'on = = de pro = fi = tons du calme des vents
Ze = phyr al = lein be = wegt die Wel = = len; auf, be = nützt, was gü = tig er heut!

La fa = veur des Dieux nous se = con = = de; par = tons, par = tons, il en est
Lässt ver = gnügt die See = gehn sich schwel = = len; macht fort, macht fort, jetzt ist es
Più lento. 2^e Coup: *Tempo 1^o* 2^{te} Strop:

temps, par = tons, par = tons, il en est temps. Quit = tant cet = te pla = ge loin = tai =
Zeit, macht fort, macht fort, jetzt ist es Zeit. Mit uns von die = sem trauri = gen Stran =
= = ne, a = vec nous vo = guent les a = mours; aux bords heu = reux de My = thy = le =
= = de, fliehen die Freu = den und das Glück, zu dem ge = lieb = ten Va = ter = lan =
Più lento.
= = ne Ve = nez re = trou = ver vos beaux jours ve = nez re = trou = ver vos beaux jours.
= = de kehrt hei = ter und froh un = ser Blick, kehrt hei = ter und froh un = ser Blick.

Rem : Ce Chœur de Matelots n'avait point d'accompagne =
ment, et c'était, alors, une nouveauté. On contraignit l'au =
teur à joindre l'Orchestre au chant. On sait combien il
est devenu commun, depuis, de faire des morceaux à plus
ou moins de voix, sans accompagnement.

Anmerk: Dieser Chor der Matrosen hatte ursprünglich kei =
ne Begleitung, und dieses war zu seiner Zeit, etwas Neues.
Man beredete den Verfasser, dem Gesang das Orchester bei =
zufügen. Man weiss, wie sehr es, seit jener Zeit, allgemein
geworden ist, Tonstücke dieser Art, für mehr oder weniger
Stimmen, ohne Begleitung zu setzen.

INTOCATION A JUNON.

ANRUFUNG AN DIE JUNO.

21

dans l'Opéra SAPHO.

aus der Oper: SAPHO.

N. 37.
Le grande Pontife.
Andante maestoso.

PIANO
ou
HARPE.

O puis=san = te Ju = non Dé = i = te se = cou = ra = ble! Deux a =
Ho = he Göt = tin er = hör, ach er = hör, un = ser Fle = hen! Schütze

mants vont su = nir au pied de ton au = tel; Ils ju = rent de s'ai = mer d'un a =
uns, schütze treue Lieb mit dei = ner Macht; Und wenn dein Aug' das Glück treu = er

mour é = ter = nel, Lais = se tom = ber sur eux un re = gard fa = vo = ra = = ble.
Gat = ten he = wacht, Lass uns = re Bit = ten nicht un = er = hö = ret verwe = hen.

N. 38.
Dessus.
CHŒUR.
CHOR.

Haute Contre et Taille.
Basse Taille.
PIANO.

O puis=san = te Ju = non, dé = i = te se = cou = ra = ble! deux a =
(1) schütze
Ho = he Göt = tin er = hör, ach er = hör un = ser Fle = hen!

*(1) Le notes de cette portée se chantent octave plus
bas.

*(1) Die Noten dieser Zeile werden um eine Octave
tiefer gesungen.

mants vont s'u = nir deux a = mants vont s'u = nir au pied de ten an
 uns, schüt = ze uns,
 schüt = ze uns, schüt = ze treu = e Lieb' mit dei = ner

tel; ils ju = rent de s'ai = mer d'un a = mour é = ter = nel.
 Macht; und wenn dein Aug' das Glück treu = er Gat = ten be = wacht,

Lais = se tom = ber sur eux un re = gard fa = vo = ra = = = ble.
 lass uns = re Bit = ten nicht un = er = hö = ret ver = we = = = hen.

NB. Le cinquième exemple contenant une Romance quise NB. Die Romauze, welche als fünftes Beispiel dient, ist spä -
 trouve dans le N° 75. ter in N° 75 zu finden.
 Det C. N° 66 S. 4. B.

OBSERVATIONS

sur ces quatre morceaux.

N^o 35 est une Romance imitant la Sicilienne.

N^o 36 est une Chanson sans accompagnement, imitant la Barcarolle.

N^o 37 est une Prière dans la coupe d'une Romance qui se chante en chœur au N^o 38.

La Romance du N^o 75 qui n'a que quatre vers, est, par cette raison, plutôt conçue dans la coupe de la Chanson, que dans celle d'une Romance. Ce morceau remarquable par la situation où il est placé, a produit un effet extraordinaire grâce à cette situation.

Comme dans la langue française chaque couplet a une prosodie particulière, les Compositeurs ont l'habitude de changer tant soit peu les valeurs des notes de leur chant primitif, en l'indiquant séparément pour l'appropriier à tous les couplets d'une Romance ou d'une Chanson.

Ce que l'on appelle Nocturne n'est autre chose qu'une Romance chantée en Duo: C'est la même coupe et le même caractère. Les paroles sont faites pour deux personnes, ou bien ce sont les mêmes vers chantés à la fois par deux personnes. On ne fait guère usage des nocturnes au théâtre... C'est une production de salon.

La Caratine qui remplace la Romance dans les opéras Italiens, a une autre coupe. Elle a ordinairement trois petites parties: le motif, une période qui suit, et le motif *Da Capo* avec une petite *Coda*. (Voyez le traité de mélodie, coupe ternaire ou de trois périodes.)

Le chant de tous ces petits airs doit être très simple, très naturel et presque sans ornements (*Fioriture*).

C'est ici que nous jugeons utile de placer ce qui nous reste à dire sur la ponctuation:

OBSERVATION

Sur la manière de traiter la ponctuation grammaticale dans les morceaux mesurés.

Nous avons dit, en parlant des récitatifs

D. & C. N^o 6684. B.

BEMERKUNGEN

über vorstehende 4 Beispiele.

N^o 35 ist eine Romanze, welche den sizilianischen Styl nachahmt.

N^o 36 ist ein Lied ohne Begleitung, welches die *Barcarole*, (oder das Schifferlied) nachahmt.

N^o 37 ist ein Gebeth (*Pregghiera*) in der Form einer Romanze, welche dann bei N^o 38 als *Chor* wiederholt wird.

Die Romanze in N^o 75 welche nur aus 4 Versen besteht, ist eben desshalb vielmehr in der Form des Liedes erfunden, als in jener der Romanze. Dieses Tonstück, welches durch eine besondere Situation bemerkenswerth ist, hat, eben wegen dieser Situation eine nicht unbedeutende Wirkung hervorgebracht.

Da es oft, (und besonders in der französischen Sprache) geschieht, dass jede Strophe ihre besondere Prosodie hat, so pflegen die Tonsetzer den Notenwerth hie und da in dem ursprünglichen Gesang zu verändern, indem sie ihn aufschreiben, um ihn allen Silbenveränderungen der Strophen einer Romanze oder eines Lieds anzupassen.

Das was man ein *Notturmo* nennt, ist nichts als eine Romanze im *Duett*, oder von zwei Stimmen gesungen: es ist derselbe Charakter und dieselbe Form. Die Worte sind für zwei Personengedichtet, oder auch es sind dieselben, aber von 2 Personen gesungen Verse. Auf der Bühne macht man jetzt von diesen *Notturmi* selten Gebrauch; ... für den *Salon* sind sie mehr geeignet.

Die *Caratine*, welche die Stelle der Romanzen in den italienischen Opern vertritt, hat eine andere Form. Sie besteht gewöhnlich aus 3 kleinen Abtheilungen: das Thema, eine nachfolgende Periode (oder 2^{ter} Theil des Thema,) und dann wieder das Thema *Da Capo* mit einer kleinen *Coda*. (Man sehe die Melodie-Lehre, vom 3^{theiligen} oder aus 3 Perioden bestehenden Rahmen).

Der Gesang aller dieser kleinen Gesangstücke muss sehr einfach, sehr natürlich, und fast ohne alle Verzierungen (*Fioriture*) sein.

Hier ist der Ort, wo wir es für nützlich halten, dasjenige nachzuholen, was uns über die Interpunction zu sagen übrig blieb.

BEMERKUNG

Über die Behandlungsart der grammatischen Interpunction in den takfirtten Gesangstücken.

Bei der Abhandlung von den einfachen und obliga-

simples et obligés, que le Compositeur n'y répétait presque jamais les mots du Poète. Il n'en est pas de même dans les morceaux mesurés, où les répétitions des périodes poétiques, des phrases, des mots, et surtout des fins de périodes et de phrases sont très fréquentes. Ces répétitions exigent de la part du musicien une manière particulière d'exprimer ou d'indiquer les signes grammaticaux, surtout le point, le double-point et le point-virgule.

Lorsque le Compositeur répète de suite le dernier vers ou les derniers vers, ou bien les derniers mots d'une période poétique indiquée par le point grammatical, il ne fait sa cadence parfaite qu'après la dernière de ces répétitions, c'est-à-dire, là où il finit lui-même sa période musicale. Dans ce cas, il traite et exprime le point grammatical (précédent la dernière répétition) comme une exclamation ou une interrogation; ou comme un point-virgule ou un double-point; ou bien même comme une virgule. Cette manière de traiter le point grammatical avant la dernière répétition d'une fin périodique, n'a rien d'inconvenant dans un morceau mesuré; au contraire, c'est une beauté et de plus une nécessité musicale: car, si le Compositeur était obligé de terminer chacune de ces répétitions par une cadence parfaite, il en résulterait entr'autres inconvénients, celui de faire plusieurs périodes musicales, là où il n'en voudrait qu'une seule, et où le sentiment et l'intérêt mélodique n'exigent qu'une période unique.

En supposant donc que le Compositeur répète six fois de suite le vers final suivant, ou six fois seulement son dernier hémistiche:

«Viens m'engager ta foi, le temps fera le reste.»

Il traitera le point grammatical les cinq premières fois, comme s'il avait été remplacé par (!) ou par (?) ou par (:) ou par (;) ou enfin par (,); mais après la dernière répétition, il répondra à ce point par une cadence parfaite. Les cinq premières fois il exprimera le point par une $\frac{1}{2}$ cadence ou par une cadence rompue, en s'arrêtant, s'il le veut, sur un accord quelconque, soit renversé soit non renversé.

En répétant, dans un morceau mesuré, les derniers mots d'une phrase poétique munie d'un (:) ou d'un (;), le Compositeur peut aussi, et

ten Recitativen hatten wir bemerkt, dass der Tonsetzer da fast nie die Worte des Dichters wiederholt. Aber anders ist es in den regelmäßig taktirten Gesängen, wo die Wiederholungen der poetischen Perioden, Phrasen, Worte, und vorzüglich der Schlüsse der Perioden und Phrasen sehr häufig sind. Diese Wiederholungen erfordern von Seiten des Tonsetzers eine besondere Art, um die grammatischen Absonderungszeichen auszudrücken und anzuzeigen; besonders den Punkt, den Doppelpunkt und den Strichpunkt.

Wenn der Componist den letzten Vers, oder die letzten Verse, oder auch die letzten Worte einer poetischen Periode wiederholt, welche durch den Schlusspunkt abgeschlossen ist, so macht er seine vollkommene Cadenz nicht eher, *als nach der letzten dieser Wiederholungen*, das heisst, erst da, wo er selber seine musikalische Periode völlig abschliesst. In diesem Falle behandelt er den grammatischen Schlusspunkt, (welcher der letzten Wiederholung vorangeht) als ein Ausrufs- oder Fragezeichen; oder als einen Strich- oder Doppelpunkt; oder auch nur als einen Beistrich. Diese Art, den Schlusspunkt vor der letzten Wiederholung am Schlusse einer Periode zu behandeln, macht in einem taktirten Tonstücke keinen Übelstand; es ist im Gegentheil eine Schönheit und zudem eine musikalische Nothwendigkeit; denn wenn der Tonsetzer genöthigt wäre, jede dieser Repetitionen mit einer vollkommenen Cadenz zu schliessen, so würde daraus, nebst andern Übeln, auch das entstehen, dass er da mehrere musikalische Perioden anbringen würde, wo er nur eine Einzige haben will, und wo auch das musikalische Gefühl und Interesse nur eine einzige Periode erfordert.

Nehmen wir an, der Tonsetzer würde den folgenden Vers, oder dessen zweite Hälfte, sechsmal wiederholen:

„Du musst mir Treue schwören, das andre thut die Zeit.“

So behandelt er die fünf erstenmale den Schlusspunkt so, als ob statt demselben ein (!) oder (?) oder (:) oder (;) oder endlich ein (,) da stünde; aber nach der *letzten Wiederholung* muss er den Schlusspunkt durch die vollkommene Cadenz ausdrücken. Die fünf erstenmale drückt er den Punkt durch eine halbe, oder gebrochene Cadenz aus, indem er, wenn er will, auf irgend einem umgekehrten oder nicht umgekehrten Accord stehen bleibt.

Wenn in einem taktirten Gesangstück die letzten Worte einer poetischen Phrase mit (:) oder mit (;) enden, so kann der Componist, aus demselben Grunde,

par la même raison, traiter ces deux signes grammaticaux comme s'ils avaient été indiqués par (!) ou par (?) ou bien par (,). Mais après la dernière répétition il les annoncera régulièrement par une $\frac{1}{2}$ -cadence, ou bien, s'il le veut, par une des formules suivantes:



Il arrive aussi que le Compositeur traite dans les morceaux d'ensemble le (:) ou le (;) à l'instar d'un point grammatical, c'est-à-dire qu'il emploie une formule de cadence parfaite au lieu de prendre une $\frac{1}{2}$ -cadence: Cela lui est également permis lorsque la phrase poétique, munie d'un (:) ou d'un (;), est trop longue, et surtout quand elle renferme un sens complet, abstraction faite de ce qui la suit.

Les Poètes lyriques emploient fréquemment des petites phrases d'un sens achevé et clos par un point. Il n'est pas nécessaire que le Compositeur les termine toutes et toujours par une cadence parfaite, ce qui au reste pourrait souvent le gêner beaucoup en entravant la marche libre de ces idées. Il est donc le maître de remplacer par fois la cadence parfaite par une $\frac{1}{2}$ -cadence, et de traiter le (.) comme un (:) ou comme un (;) surtout là où il trouve plusieurs de ces petites phrases poétiques qui se suivent, et où il suffit de n'accompagner par la cadence parfaite que la dernière d'elles.

Il y a aussi des circonstances où le musicien peut et doit traiter le point d'exclamation comme un simple point, en accompagnant le (!) par une cadence parfaite. C'est surtout dans des pièces de vers destinés pour un morceau mesuré, et qui finissent par un (!) que le Compositeur est forcé de confondre le (!) avec le simple point, attendu qu'il ne peut finir son chant que toujours par une cadence parfaite. Au reste, les Poètes d'opéra accompagnent souvent leurs phrases par le (!) lors même qu'un simple point suffit.

diese Interpunktion eben so wie (!, oder (?) oder (,) behandeln. Aber die letzte Wiederholung muss in der Regel mit einer *halben Cadenz* ausdrücken, oder auch wohl, wenn er will, durch eine von den folgenden Formeln:

Es ereignet sich auch, dass der Tonsetzer in Ensemble-Stücken den Doppelpunkt und den Strichpunkt wie einen Schlusspunkt behandelt, das heisst, dass er ihn durch eine vollkommene Cadenz ausdrückt, anstatt eine Halbcadenz zu gebrauchen. Dieses ist ihm gleichfalls erlaubt, wenn die, mit einem (:) oder (;) versehene Phrase zu lang ist, und besonders, wenn sie, abgesehen von dem Nachfolgenden, für sich einen *vollständigen Sinn* bildet.

Die lyrischen Dichter gebrauchen oft kleine Phrasen, die einen vollständigen Sinn ausdrücken und mit einem Schlusspunkt enden. Es ist nicht nothwendig, dass auch der Tonsetzer da jedesmal eine vollkommene Cadenz anbringe, was ihm übrigens auch oft hinderlich fiele, indem es den freien Gang seiner Ideen hemmen würde. Er kann demnach beliebig die vollkommene Cadenz durch eine Halbcadenz ersetzen, und den Punkt (.) als einen (:) oder (;) behandeln, besonders wenn mehrere solche kleine Phrasen einander nachfolgen, und wo es hinreicht, wenn nur die letzte derselben durch eine vollkommene Cadenz beschlossen wird.

Auch gibt es Fälle, wo der Tonsetzer das Ausrufzeichen als einen Schlusspunkt behandeln, und folglich mit der vollkommenen Cadenz ausdrücken muss. Dieses findet besonders in den, zur taktirten Musik bestimmten Versen statt, die mit einem (!) endigen, welches der Tonsetzer auf jeden Fall als Schlusspunkt behandeln muss, da er sein Tonstück stets mit einer vollkommenen Cadenz schliessen muss. Obgleich haben die Operndichter die Gewohnheit, oft ihre Phrasen mit dem Ausrufzeichen zu endigen, wenn auch der Schlusspunkt hingereicht hätte.

DRITTES

B U C H

Trinôme - Livre.

D. et C. N° 6684. C.

Table des Matières.

III^{ème} LIVRE.

	Page.
<i>Des Aïrs</i>	78
<i>Des Aïrs declamés</i>	93
<i>Observation sur le choix du ton du morceau</i>	121
<i>Des motifs musicaux</i>	121
<i>Des Duos</i>	122
<i>Observation générale sur la longueur des morceaux de Musique destinés au théâtre</i>	128

Inhalt.

3^{tes} BUCH.

	Seite
Von den <i>Arien</i>	78
Von den deklamirten <i>Arien</i>	93
Bemerkung über die Wahl der Tonart des Gesang = stücks.	121
Von den musikalischen Motiven oder Themas.	121
Vom <i>Duett</i>	122
Allgemeine Bemerkung über die Länge der für die Bühne bestimmten Tonstücke.	128

III^{ème} LIVRE.

DES AIRS.

Les airs d'opéra sont des écueils pour les Compositeurs, pour les Chanteurs et pour les entrepreneurs des théâtres lyriques; car c'est de ces airs que dépend la plus grande partie du succès de la musique scénique.

Si l'on voulait transmettre par écrit tout ce qu'il est possible de dire sur les airs, il en résulterait un gros volume que vraisemblablement personne ne voudrait lire, ou qui ne servirait tout au plus qu'à fabriquer de fort mauvais airs. Pour réussir dans ce genre de composition, il faut que la nature accorde des dispositions heureuses, des idées, du sentiment et un tact délicat. Nous sommes donc bien éloignés de vouloir enseigner ici par des mots à faire des airs, saillant; mais il y a des conseils à donner, des doutes à éclaircir, des secrets de pratique à communiquer, etc. — Tout cela peut devenir fort utile, surtout pour de jeunes Compositeurs qui manquent encore d'expérience et d'une certaine audace indispensable pour la réussite.

Pour faire un air quelconque, il faut des vers qui expriment ou la tristesse ou la douleur; ou le désespoir ou la joie; ou la tendresse ou l'amour; ou enfin la gaieté. Voilà la première donnée qui indique au Compositeur ce qu'il doit faire, ce qu'il doit chercher, ce qu'il doit peindre. Il trouvera une seconde donnée dans la qualité du personnage que l'acteur représente, et dans la situation où ce dernier se trouve au moment de chanter un air: car les mêmes vers pourraient se trouver dans la bouche de deux personnes bien différents, ou dans deux situations fort inégales, ce qui suppose raisonnablement aussi deux airs plus ou moins différents.

Lorsqu'un Compositeur a bien médité sur la nature de ces vers, qu'il s'est mis à la place de la personne que l'acteur représente, en considérant en même temps la situation où tout cela se passe, il doit éprouver une sensation analogue, qui est plus vive chez les uns que chez les autres. Cette sensation acquiert plus d'extension et de force à mesure que l'on pratique son art.

III^{tes} BUCH.

VON DEN ARIEN.

Die Opern=*Arien* sind Klippen für die Tonsetzer, für die Sänger, und für die Theaterunternehmer: denn von diesen Arien hängt grösstentheils der Erfolg der dramatischen Musik ab.

Wollte man alles das schreiben, was über die Arien zu sagen möglich ist, so würde daraus allein ein dickes Buch entstehen, das wahrscheinlich Niemand lesen würde, oder das höchstens dazu dienen könnte, schlechte Arien zu machen. Um in dieser Compositions-gattung mit Erfolg zu arbeiten, muss die Natur das glückliche Talent, die Ideen, die Empfindung und das feine Schicklichkeitsgefühl dazu verleihen. Wir sind daher weit entfernt, hier mit Worten lehren zu wollen, wie man geistreiche *Arien* schreiben soll; aber wir können Rath ertheilen, Zweifel aufklären, praktische Geheimnisse offenbaren, u.s.w.: — Alles dieses kann besonders den jungen Tonsetzern sehr nützlich werden, denen noch die Erfahrung und ein gewisser Muth mangelt, der zum Erfolg unerlässlich ist.

Um irgend eine Arie zu schreiben, bedarf man solcher Verse, die ein Betrübniß oder einen Schmerz, Verzweiflung oder Freude, Zärtlichkeit oder Liebe, oder endlich Frohsinn ausdrücken. Dieses ist der erste Leitfaden, welcher den Tonsetzer hinweist auf das, was er thun, suchen und ausmalen soll. Einen zweiten Leitfaden findet er in den Eigenschaften der Person, welche der Sänger darstellt, und in der Situation, in welcher der letztere sich in dem Augenblick befindet, indem er die Arie singen soll: denn dieselben Verse können aus dem Munde von zwei sehr verschiedenen Personen kommen, oder in zwei sehr ungleichen Situationen Statt finden, was demnach vernünftigerweise auch zwei mehr oder minder verschiedene *Arien* erfordert.

Wenn der Tonsetzer über die Natur dieser Verse wohl nachgedacht, wenn er sich an die Stelle der Person versetzt hat, welche der Sänger darstellt, wenn er zugleich die Situation erwägt, wo alles dieses Statt findet, so muss er einen damit übereinstimmenden Eindruck in sich fühlen, welcher bei manchen lebhafter als bei den andern die Fantasie ergreift. Dieser Eindruck gewinnt immer mehr Kraft und Ausdehnung, je

Lorsque cette sensation est parvenue à un certain degré, et que le Compositeur éprouve le besoin de la réaliser, c'est alors le moment le plus propice pour faire son air: et pour que cette sensation soit fidèlement rendue, (ce qui suppose qu'il sait manier son art avec beaucoup de facilité) son air doit produire de l'effet. Tous les moyens sont bons dès qu'il atteint ce but. N'importe le ton, les valeurs de notes, la mesure, le mouvement de la mesure, le forte, le piano, les instruments à vent ou à cordes, les modulations simples ou plus ou moins hardies, l'orchestre plus ou moins complet, les paroles plus ou moins répétées, les phrases musicales plus ou moins symétriquement rythmées; que l'air soit dans une coupe binaire ou ternaire, qu'il soit en forme de rondeau ou d'une marche etc: etc: — Tout cela est à sa disposition, comme les couleurs le sont à celle du Peintre, et les matériaux à celle de l'Architecte.

Un air bien fait est un petit tableau que le Poète indique et que la situation explique; Il consiste dans une sensation vivement prononcée, et rendue par le Musicien avec une sorte de vérité. Chaque fois que l'on emploiera les moyens que nous avons indiqués ci-dessus, sans qu'ils soient animés et vérifiés par ce sentiment créateur, on fera des airs sinon mauvais, du moins insignifiants et ternes.

Que le Compositeur se garde donc bien de vouloir créer des airs, lorsque cette faculté créatrice est absente. Tous ses efforts seront vains, tous les moyens qu'il emploiera frapperont à faux.

Un phénomène bien remarquable est, que la même sensation peut éprouver une quantité de modifications; et que, par conséquent, on pourrait faire une quantité d'airs pour une même situation. Ainsi on peut en créer un nombre considérable qui tous expriment de l'amour passionné, ou de la joie ou de la tendresse etc... On serait donc dans une étrange erreur, en supposant qu'il n'existât qu'un seul air pour une situation donnée. Cette remarque est consolante en ce qu'elle rassure le Compositeur qui se

mehr man in seiner Kunst arbeitet und praktische Übung erlangt. Wenn nun dieser Eindruck einen gewissen Grad erreicht hat, und der Tonsetzer das Bedürfniss fühlt, ihn in die That übergehen zu lassen, dann ist der Augenblick da, wo man am glücklichsten seine Arie erfinden kann: und wenn dann auch dieser Eindruck getreu wiedergegeben wird, (wobei man voraussetzt, dass der Tonsetzer in der technischen Ausübung seiner Kunst sehr viele Gewandtheit besitzt), so kann und muss das Tonstück wirkungsvoll sein. Alle Mittel sind gut, wenn er diesen Zweck erreicht. Es liegt nichts an der Tonart, am Notenwerth, an der Taktart, am Tempo, nichts am Forte, am Piano, an der Wahl der Blas- oder Saiteninstrumente, an den einfachen oder mehr und minder gewagten Modulationen; nichts am Gebrauch des vollständigen, oder nur des weniger besetzten Orchesters, an dem mehr oder minder symmetrischen Rhythmus der Phrasen; auch liegt nichts daran, ob die Arie in der zwei- oder dreitheiligen Form, ob in dem Rahmen eines Rondo's oder eines Marsches, etc. verfasst und gebildet sey, usw: — Alles dieses steht zu seinen Diensten, wie die Farben dem Mahler, die Steine dem Baumeister.

Eine wohlgeschriebene Arie ist ein kleines Gemälde, welches die Situation erklärt: es besteht aus einem lebhaft ausgesprochenen, und vom Tonsetzer mit einer gewissen Wahrheit wiedergegebenen Eindruck. Aber stets, wenn man die oben angezeigten Mittel anwenden wird, ohne durch dieses schöpferische Gefühl belebt und beglaubigt zu sein, wird man wohl schlechte, doch unbedeutende und trockene Arien hervorbringen.

Der Tonsetzer mag sich demnach hüten, Arien zu componieren, wenn diese schöpferische Gabe abwesend ist. Alle seine Mühe ist vergebens, alle Mittel, die er anwendet, schlagen fehl.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, dass ein und derselbe Eindruck eine Menge Veränderungen erleiden, und dass man daher eine Menge Arien auf eine und dieselbe Situation erfinden kann. So z. B. kann man deren eine beträchtliche Anzahl componieren, welche alle nur entweder leidenschaftliche Liebe, oder Freude, oder nur Zärtlichkeit, etc. mahnen. Es wäre demnach ein besonderer Irrthum, wenn man glaubte, dass für jede gegebene Situation nur eine einzige Arie möglich sei. Diese Bemerkung kann den Tonsetzer beruhigen, welcher in Verzweiflung gerathen

rait désespéré s'il pensait qu'il lui fallut chercher un air unique, tandis qu'il peut en exister un grand nombre pour une seule situation.

Pour mieux comprendre ce que nous venons de dire, la comparaison suivante ne sera pas déplacée.

Un Peintre et un Compositeur sont appelés pour contribuer par leur talent à embellir une fête. Le premier s'engage à décorer l'appartement du festin, et l'autre à composer un air pour l'une des personnes de la fête. Le Peintre, pour approprier son travail à la circonstance, demandera de quelle nature sera cette fête, quel genre de personnes y figureront? si elle aura lieu la nuit ou le jour? et ainsi de suite. — Quand il aura pris toutes ses informations, il cherchera des couleurs, choisira des objets appropriés à la fête, et selon son goût, son génie et son esprit, il inventera son affaire.

Le Musicien est dans un cas tout à fait semblable. Il faut qu'il s'informe également de la nature de la fête, du lieu où elle se donnera, de la personne qui doit chanter son air, de la circonstance où elle chantera, de l'objet de ce chant etc. etc. : D'après toutes ces données, il inventera son air analogue à la circonstance, approprié à la personne chantante et ainsi de suite. Et comme le Peintre a une multitude d'objets à sa disposition pour réaliser ses idées, le Compositeur de son côté a une multitude de moyens pour varier et modifier la coupe, l'effet ou le sentiment de l'air qu'il veut inventer. Lorsque les deux artistes (le Peintre et le Musicien) travaillent pour le théâtre, ils n'inventent pas ce qui se passe sur la scène, ils ne font que l'embellir et la rendre plus attrayante afin d'attirer un plus grand nombre de spectateurs.

Les sons et les couleurs, ou la Musique et la Peinture, sont des objets que l'on peut employer partout et dans toutes les circonstances. Leur but est de plaire, de charmer et d'embellir les lieux où leur présence peut devenir plus ou moins nécessaire, n'importe les moyens qu'elles emploient pour parvenir à ce but.

könnte, wenn er denken müsste, dass er nur eine einzige Arie erfinden dürfte, während für eine einzige Situation deren eine grosse Anzahl componirt werden kann.

Um uns verständlicher zu machen, wird folgender Vergleich nicht überflüssig sein.

Ein Mahler und ein Tonsetzer sind berufen, durch ihr Talent zur Verherrlichung eines Festes beizutragen. Der erste verpflichtet sich, das Lokale auszuschnücken, in welchem das Fest Statt haben wird; und der Zweite soll für eine der Personen dieses Festes eine Arie componieren. Der Mahler wird gewiss, um seine Arbeit dieser Gelegenheit anzupassen, sich erkundigen, von welcher Art dieses Fest sein wird? welche Personen daran Theil nehmen werden? Ob es bei Nacht oder bei Tag Statt finden soll? u. s. f. — Wenn er alle diese nothwendigen Erkundigungen eingezogen hat, dann wird er seine Farben suchen, wird die Gegenstände wählen, welche mit dem Feste übereinstimmend sind, und so wird er nach Massgabe seines Geschmacks, seines Genies und Geistes die Aufgabe lösen.

Der Tonsetzer ist ganz in demselben Falle. Auch er muss sich nach der Natur des Festes, des Orts, wo es Statt findet, der Person die sein Tonstück singen soll, nach den Umständen in welchen sie es vortragen wird, nach dem Gegenstand des Gesangs etc. etc. erkundigen. Nach allen diesen Angaben wird er ein Gesangstück erfinden, das den Umständen angemessen, der singenden Person angeeignet wird, u. s. f. Und so wie der Mahler eine Menge Gegenstände zu seiner Verfügung hat, um seine Ideen zu beleben, eben so hat der Tonsetzer seiner Seits eine Menge Mittel, um die Form, die Wirkung oder das Gefühl der Arie zu verändern, die er erfinden will. Wenn nun diese beiden Künstler (der Mahler und der Tonsetzer) für das Theater arbeiten, so haben sie nicht das zu erfinden, was auf der Bühne vorgeht, sondern sie haben es nur zu verschönern, es anziehender zu machen, um ein grösseres Publikum dadurch anzulocken.

Die Töne und die Farben, oder die Musik und die Malerei, sind Gegenstände, welche man überall und unter allen Umständen anwenden kann. Ihr Zweck ist zu gefallen, zu reizen, und die Orte zu verschönern, wo ihre Gegenwart mehr oder minder nothwendig werden kann; und Niemand hat nach den Mitteln zu fragen, durch welche sie diesen Zweck wirklich erreichen.

Les jeunes Compositeurs sont souvent fort embarrassés par les paroles. A cela il n'y a d'autre remède que de s'exercer souvent et longtemps à chercher des idées musicales sur toutes sortes de vers, et souvent aussi sur les mêmes vers. Il y a des exercices pour les Compositeurs, comme il y en a pour tous ceux qui veulent ex-celler sur un instrument quelconque; et comme on ne peut pas exécuter de la musique en public sans de grands exercices préliminaires, on ne doit pas non plus composer pour le public sans avoir acquis une grande habitude de son art.

La répétition des paroles est non seulement permise, mais elle est de plus indispensable dans les grands airs. Elle est souvent nécessaire 1^o pour arrondir les phrases musicales, 2^o pour les rendre symétriques, 3^o pour prolonger convenablement son morceau et 4^o pour rappeler et répéter les mêmes idées, et pour suppléer à une trop grande quantité de vers.

Lorsque le Musicien a fait une fois valoir les vers dans l'ordre selon lequel le Poète les a conçus, il en peut faire ensuite ce que bon lui semble, pourvu qu'il ne blesse pas le bon sens. Or, il est le maître d'accourcir un vers de temps en temps, d'en changer l'ordre, d'en omettre un ou plusieurs en abrégant le sens d'une phrase, de finir son air par un tout autre vers que celui sur lequel le Poète s'est arrêté etc. etc.; mais il faut qu'il légitime toutes ces licences par des effets musicaux qui laissent peu à désirer; et pour satisfaire tant de monde qui l'écoute, il est essentiel que rien ne l'entrave. Pour apprendre à faire ces changements qui sont quelquefois d'un grand secours, nous donnerons ici un exemple. Voici douze vers destinés pour un air:

SOPHONISBE.

« Romains que l'univers abhorre,
« Lâches vainqueurs, tyrans des Rois!
« Dans vos fers, je suis libre encore:
« La mort met un terme à vos droits.
« rallumez vos torches funèbres,
« Venez, ministres des tombeaux,
« Syphax, au sein de leurs ténèbres
« M'appelle à des liens nouveaux.
« Vengeur de ma gloire trahie,
« Fer protecteur, sers en ce jour,
« Par le coup qui tranche ma vie,
« L'honneur, le devoir et l'amour!

Die jungen Tonsetzer werden oft durch die Worte in Verlegenheit gesetzt. Dagegen gibt es kein anderes Mittel, als sich oft und lange zu üben im Aufsuchen von musikalischen Ideen auf alle Gattungen von Versen, und oft auch mehrmal auf dieselben Verse. Es gibt für die Tonsetzer so gut Übungen, wie es deren gibt für jene, die auf irgend einem Instrumente sich auszeichnen wollen; und so wie man kein Tonstück öffentlich vortragen kann, ohne vorhergehende grosse Übung, eben so darf man nicht mit seinen Compositionen vor dem Publikum auftreten, ehe man eine grosse Geschicklichkeit in seiner Kunst erlangt hat.

Die Wiederholung der Worte ist nicht nur erlaubt, sondern auch in den grossen Arien unerlässlich. Sie wird oft nothwendig: 1^{ten} um die musikalischen Phrasen zu runden; 2^{ten} um ihnen die nöthige Symétrie zu verschaffen; 3^{ten} um dem Tonstück die gehörige Länge zu geben; und 4^{ten} um auf dieselben Ideen mit Nachdruck zu erinnern, und um eine grosse Anzahl von Versen zu ersetzen.

Sobald der Tonsetzer einmal die Verse in der Ordnung vorgeführt hat, in welcher der Dichter sie schrieb; so kann er in der Folge damit thun, was ihm gut dünkt, vorausgesetzt, dass er den Sinn nicht entstellt. Folglich ist er Meister, zuweilen einen Vers zu verkürzen, dessen Ordnung zu verändern, hie und da einen oder zwei derselben wegzulassen, indem er den Sinn einer Phrase verkürzt, seine Arie mit einem ganz andern Verse zu schliessen, als mit jenem, mit welchem der Dichter geendet hat, u.s.w: aber allerdings muss er alle diese Freiheiten durch solche musikalische Wirkungen entschuldigen und gültig machen, welche wenig zu wünschen übrig lassen; um eine Welt zu befriedigen, darf er keinen Hindernissen ausgesetzt sein. Um zu zeigen auf welche Art, oft sehr hilfreiche Veränderungen gemacht werden müssen, werden wir hier ein Beispiel geben. Hier sind 12. für eine Arie bestimmte Verse:

SOPHONISBE.

„ Ihr Römer, Schreck und Abscheu der Welt,
„ Feige Sieger, Geisseln der Völker!
„ In euern Reiten fühl ich mich noch frei.
„ Der Tod setzt eurer Macht ein Ziel.
„ Entzündet eure Leichenfackeln,
„ Kommt, ihr grausamen Diener des Grabs:
„ Aus seinem Dunkel winket Syphax mir,
„ Er ruft mich zu neuem Bunde.
„ Komm, du Rächer meines verrathnen Ruhms,
„ Komm, scharfer Dolch, und befreie mich,
„ Zerreiss mit deinem Stahle dieses Leben.
„ Und schütze meine Ehre, meine Liebe, meine Pflicht!“

Le Compositeur en faisant son air prendra d'abord ces vers tels que les voilà ; et dans le même ordre ; il peut cependant en répéter par-ci par-là un mot, un vers ou un sens s'il le faut. Mais ensuite, il peut opérer les changements suivants :

N^o 1 Romains, dans vos fers je suis libre encore .

ou N^o 2 Romains, la mort met un terme à vos droits .

*ou N^o 3 Romains, tyrans des Rois ,
Dans vos fers, je suis libre encore .*

*N^o 1 Rallumez vos torches funèbres
ministres des tombeaux !*

*ou N^o 2 Venez ministres des tombeaux ,
Syphax m'appelle à des liens nouveaux .*

*ou N^o 3 Au sein des tombeaux
Syphax m'appelle à des liens nouveaux .*

*ou N^o 4 Venez ministres des tombeaux ,
Rallumez vos torches funèbres .*

*N^o 1 Vengeur de ma gloire trahie ,
Fer protecteur , sers
L'honneur, le devoir et l'amour !*

*ou N^o 2 Par le coup qui tranche ma vie ,
Fer protecteur, sers l'honneur et l'amour .*

*ou N^o 3 Fer protecteur sers en ce jour .
Le devoir et l'amour !*

Toutes ces versions sont praticables, soit que le Compositeur n'en emploie qu'une partie, soit qu'il les prenne toutes comme cela serait possible dans un air fort développé et d'un grand patron ; et au lieu de finir par le douzième vers , il peut terminer par le quatrième ou par le huitième .

Que le Compositeur se rappelle bien qu'il ne faut jamais peindre des mots, n'importe ce qu'ils désignent ; c'est toujours, ou la situation ou le caractère du personnage chantant, ou ce qui se passe dans l'âme de l'acteur qu'il faut chercher à rendre, à imiter, à peindre : Car les mêmes mots peuvent se trouver, et se rencontrent en effet fort souvent dans des situations trèsopposées . Les Poètes français changent fréquemment des mots et des vers, tandis que la situation reste intacte .

La voix doit le plus souvent prédominer dans un air, c'est elle surtout qui attire l'attention

Der Tonsetzer nimmt anfangs , beim Erfinden seiner *Arie*, diese Verse so, und in der Ordnung wie sie hier stehen ; doch kann er schon hie und da ein Wort , einen Vers , einen Satz wiederholen , wennes nöthig ist . Aber in der Folge kann er die Verse auf folgende Arten versetzen :

N^o 1 Römer, in euern Ketten fühl ich mich noch frei .

oder: *N^o 2 Römer, der Tod setzt eurer Macht ein Ziel .*

oder: *N^o 3 Römer, Geisseln der Völker ,
In euern Ketten fühl ich mich noch frei .*

*N^o 1 Entzündet eure Leichenfackeln ,
Diener des Grabs !*

oder: *N^o 2 Kommt, ihr grausamen Diener des Grabs,
Aus seinem Dunkel winket Syphax mir .*

oder: *N^o 3 Aus seinem Dunkel ruft Syphax mich
zu neuem Bunde .*

oder: *N^o 4 Komt, ihr grausamen Diener des Grabs,
Entzündet eure Leichenfackeln .*

*N^o 1 Du Rächer meines verrathnen Ruhms,
Scharfer Dolch, schütze meine Ehre ,
meine Liebe, meine Pflicht .*

oder: *N^o 2 Schütze mit deinem Stahle , scharfer
Dolch, meine Ehre, meine Liebe .*

oder: *N^o 3 Scharfer Dolch, schütze meine Liebe ,
meine Pflicht .*

Alle diese Versetzungen sind anwendbar , und der Componist kann sie alle , oder einen Theil davon gebrauchen , nach Maassstab der Länge , Ausdehnung und Form seines Gesangstückes ; und anstatt mit dem zwölften Verse zu schliessen , kann er es mit dem vierten , oder mit dem achten .

Der Tonsetzer muss sich wohl erinnern , dass man nie *Worte* (was sie auch immer bezeichnen mögen) musikalisch ausmalen darf , sondern immer nur die *Situation* und den *Charakter* der singenden Person , oder das , was in der Seele des Sängers vorgeht ; dieses muss man zu bezeichnen , nachzuahmen , wiederzugeben trachten : denn dieselben Worte trifft man oft bei ganz entgegengesetzten Situationen an . Auch verändern die Dichter Worte und Verse sehr oft , während die Situation dieselbe bleibt .

Die Singstimme muss in der *Arie* grösstentheils vorherrschend sein , denn sie ist es hauptsächlich , was

du public. Il faut donc bien se garder de la traiter comme une partie secondaire; au contraire, il y a de l'intérêt du Compositeur de la faire valoir et briller autant que la situation et le caractère du personnage chantant le comportent. Un air est manqué et devient le plus souvent mauvais, lorsque l'orchestre l'emporte sur la voix, éclipse cette dernière, la contrarie au lieu de la seconder et ne fait qu'attirer l'attention sur lui. Mais un air qui doit produire tout son effet n'empêche pas d'employer souvent une instrumentation plus ou moins riche que l'on doit préférer, dans tous les cas, à une instrumentation négligée, pauvre, lâche et froide. Mais dans les airs déclamés, que les Italiens appellent *arie parlante*, l'orchestre doit intéresser et charmer le public par les phrases chantantes, souvent reproduites, et que l'on promène adroitement dans différents tons.

Un air doit avoir un ton déterminé, fixe, par lequel il commence et finit. Il est de l'intérêt du Compositeur de lui donner un motif caractéristique, qui frappe, qui plaise et qui se retienne facilement. On finit par une *Coda* qu'il ne faut pas négliger de nos jours.

Lorsqu'on est obligé d'imiter un air national que la situation exige, comme une *Polonaise*, ou une *Sicilienne*, ou un *Bolero* etc., il faut bien s'informer quel est le caractère distinctif de chacun de ces airs; il faut en observer le rythme, en prendre la même mesure et le même mouvement.

Ce que l'on appelle coupe ou forme d'un air, n'est autre chose que le plan ou la charpente du morceau.

Le Compositeur divise son air en deux parties, (coupe binaire) ou en trois parties, (coupe ternaire) ou bien il fait son air dans la forme du rondeau, ou bien enfin, il invente une coupe nouvelle et inusitée; car la forme est susceptible de changements et de variétés, comme tant d'autres choses dans la Musique.

Il arrive souvent que le Compositeur ne fixe d'abord aucune forme ou cadre de son air. Il suit son imagination, son goût, son sentiment, son génie. S'il est bien inspiré son air sera écrit avec intérêt n'importe le cadre. Il est donc inutile de prescrire une coupe à un morceau que l'on ne connaît pas; mais on peut dire à un

die Aufmerksamkeit des Publikums anzieht. Man muss sich daher wohl hüten, sie wie eine Nebenstimme zu behandeln; es ist im Gegentheil der grösste Vortheil des Componisten, sie so glänzen und hervortreten zu lassen, als die Situation und der Charakter der Person es nur immer vertragen. Eine *Arie* ist verfehlt und macht meistens schlechte Wirkung, wo das Orchester die Singstimme übertönt, sie verdunkelt, sie stört, anstatt sie zu unterstützen, und wo es die Aufmerksamkeit an sich zieht. Aber eine *Arie*, welche ihre volle Wirkung machen soll, hindert keineswegs, bisweilen eine mehr oder minder reiche Instrumentierung anzubringen, welche man in allen Fällen einer nachlässigen, armen, fürchtsamen und kalten Begleitung vorziehen muss. Aber in den deklamirten Arien (welche die Italiener *arie parlante* nennen) muss das Orchester die Zuhörer durch oftmals wiederkehrende Gesangsphrasen, welche man geschickt in verschiedenen Tonarten durchführt, besonders interessieren.

Eine *Arie* muss eine bestimmte, feste Tonart haben in welcher sie anfangt und endet. Es ist für den Tonsetzer vortheilhaft, wenn er ihr ein charakteristisches, treffendes Thema gibt, welches gefällt, und leicht zu behalten ist. Man endigt mit einer *Coda*, die heutzutage nicht vernachlässigt werden darf.

Wenn man genöthigt ist, irgend ein Nationalmotif, z. B. eine *Polonaise*, eine *Siciliana*, oder einen *Bolero* etc. nachzuahmen, so muss man sich über den unterscheidenden Charakter eines jeden solchen Nationalstücks wohl unterrichten; man muss dessen Rhythmus beobachten, und dieselbe Taktart und Bewegung nachahmen.

Das was man den *Rahmen* oder die *Form* einer *Arie* nennt, ist nichts anders als der Plan oder das Gebäude des Tonstücks.

Der Tonsetzer theilt seine *Arie* entweder in zwei Theile, (oder in den 2=theiligen Rahmen) oder in 3 Theile, (3=theiligen Rahmen) oder auch, er gibt seiner *Arie* die Form des *Rondo*, oder endlich, er erfindet eine neue, noch unbenützte Form; denn die Form ist vieler Abwechslungen fähig, wie so viele andere Dinge in der Musik.

Es ereignet sich, dass der Tonsetzer anfänglich für seine *Arie* keine bestimmte Form annimmt. Er folgt seiner Einbildungskraft, seinem Geschmack, seinem Gefühl und Genie. Wenn er wirklich begeistert arbeitet, so wird seine *Arie*, ohne Rücksicht auf die Form, mit Antheil angehört werden. Es ist demnach unnütz, die Form eines Stückes vorschreiben zu wollen,

auteur lorsqu'on connaît ses idées: « Vos idées se prêtent mieux à telle coupe qu'à telle autre ». Par exemple, des idées légères et frivoles sont plus propres à un rondeau également frivole et léger; des idées nobles et imposantes cadrent mieux dans une coupe binaire; des idées qui peignent le désespoir ou l'amour ardent, ou qui expriment des passions fortes, se trouveront bien dans une coupe libre ou de fantaisie et qui ne suit aucun plan prescrit d'avance.

Dans tous les airs, on aime à faire entendre plusieurs fois le motif, à rappeler par-ci par-là un idée heureuse et à finir d'une manière satisfaisante.

Ainsi donc dans tous les airs, il faut, outre le motif, une couple d'idées un peu heureuses que l'on reproduit au moins deux fois dans le courant du morceau, sans compter la Coda qui doit le couronner.

Comme l'intérêt d'un air ne dépend jamais de la forme qu'on peut lui donner, c'est donc dans la nature des idées qu'il faut chercher cet intérêt; et comme nous l'avons déjà fait observer, avec trois ou quatre idées trouvées par inspiration et une Coda franche, on fera toujours un air qui sera écouté avec plaisir, étant surtout bien exécuté.

Un air ne doit jamais être trop long. Il exige une certaine unité qui n'exclut point la variété. On obtient la première en n'employant que peu d'idées mères, mais dont on sait tirer parti en les rappelant adroitement.

Il y a plusieurs manières de rappeler ou de répéter des idées précédemment entendues: cette répétition se fait 1^o en changeant de ton ou en gardant le même ton; 2^o en accourcissant une idée ou en l'accompagnant autrement; 3^o en la mettant dans une autre partie d'orchestre ou en la variant tant soit peu; 4^o quelquefois on la répète sans nulle modification; 5^o une autre fois on la rappelle en faisant entendre seulement les premières mesures. etc.

Un air s'appelle Rondeau, quand on y reprend le motif à plusieurs reprises, suivi chaque fois d'une nouvelle période. Lorsque le motif est neuf, piquant, original et pas long, on peut le répercuter hardiment trois ou quatre fois dans le courant du morceau, il plaira toujours: quand le motif d'un Rondeau est manqué, tout

das keine Form kennt; aber man kann einem Autor sagen, wenn man seine Ideen kennt: „Diese Ideen eignen sich besser für diese, als für jene Form.“ So sind, z. B.: leichte, leichtfertige Ideen geeigneter für einen eben so leichtfertigen *Rondo*; edle und grossartige Ideen taugen besser für die 2-theilige Form; Ideen, welche Verzweiflung oder glühende Liebe, oder sonst heftige Leidenschaften ausdrücken, sind am schicklichsten in einer freien Form, nach eigener Fantasie, ohne einen voraus bestimmten Plan zu verfolgen darzustellen.

In allen *Arien* liebt man das Thema mehrmal wieder zu hören, an seine glückliche Idee hier und da sich wieder zu erinnern, und auf eine befriedigende Art zu endigen.

Demnach bedarf eine *Arie*, nebst dem Thema noch einiger glücklichen Ideen, welche man im Laufe des Tonstücks wenigstens zweimal wieder bringt, ohne die *Coda* zu rechnen, welche das Ganze krönt.

Da das Interesse einer *Arie* nie von der Form abhängt, welche man ihr geben kann, so ist es demnach in der Vorzüglichkeit der Ideen, wo man dieses Interesse suchen muss; und (wie wir schon bemerkt haben,) mit drei oder vier durch Begeisterung eingegebenen Gedanken und einer freien *Coda*, wird man stets eine *Arie* hervorbringen, welche mit Vergnügen, (besonders bei guter Ausführung) angehört werden wird.

Eine *Arie* darf nie zu lang sein. Sie erfordert eine gewisse Einheit, welche die Abwechslung nicht ausschliesst. Man erreicht die Erste, wenn man nur die ursprünglichen Ideen anwendet, aber welche man geschickt durchzuführen und anzuwenden versteht.

Es gibt mehrere Arten, die früher angebrachten Ideen wieder zurückzuführen, und daran zu erinnern. Es geschieht 1^{ens}, indem man die Tonart ändert, oder in derselben verbleibt; 2^{ens} indem man eine Idee abkürzt oder indem man ihre Begleitung verändert; 3^{ens} indem man sie in eine andere Orchesterstimme versetzt oder ein wenig variiert; 4^{ens} bisweilen wiederholt man sie ohne alle Veränderung; 5^{ens} ein andermal erinnert man daran, indem man nur die ersten Takte derselben hören lässt, u. s. w.

Die *Arie* wird *Rondo* genannt, wenn man darin das Thema öfter wiederkehren lässt, und jedesmal eine neue Periode daranfügt. Wenn das Thema neu, anziehend, original und nicht lang ist, so kann man es kühn im Laufe des Stücks drei- bis viermal wiederholen, es wird immer gefallen; wenn das Thema eines *Rondo* verfehlt ist, so macht alles Übrige auch

le reste ne produit plus d'effet.

Les idées accessoires, les ritournelles, les modulations bien senties et en nombre suffisant selon la longueur de l'air, les dessins d'accompagnement, l'emploi heureux des différents timbres d'instruments; tout cela fournit de la matière pour obtenir de la variété.

La voix dialogue par fois aussi avec des ritournelles courtes. Les idées accessoires intéressent souvent plus par l'orchestre que par la voix. Dans ce cas, celle-ci déclame plutôt qu'elle ne chante.

Outre la ritournelle initiale et celle qui termine un air, il en fait aussi de courtes çà et là dans le courant, soit pour faire reposer la voix, soit pour exprimer une idée imitative que la voix ne pourrait rendre que très faiblement ou trop imparfaitement, soit enfin pour faire mieux ressortir la voix après un repos, ou pour donner plus de variété à l'air. Mais tout cela est en même temps subordonné au génie et au talent du Compositeur, et dépend également de la nature de ses idées, de la situation et du personnage chantant.

La plus grande partie des airs scéniques a lieu lorsqu'un acteur se trouve seul sur le théâtre. Mais quand il est entouré d'un chœur, ce qui arrive assez souvent, ce dernier prend presque toujours sa part dans l'air. Le chœur dans ce cas chante 1^o ou tout à fait à la fin après que la voix principale a fini, et remplace la ritournelle finale. 2^o Ou il entre avec la Coda de l'air et contribue, conjointement avec la voix principale, à l'effet de cette Coda. 3^o Ou le chœur coupe l'air en plusieurs endroits et sert de ritournelles intermédiaires. 4^o Ou le chœur accompagne l'air d'un bout à l'autre. Cette dernière version est rare, et à moins que la situation ne l'exige, il ne faut pas l'employer, car elle produit plutôt l'effet d'un morceau d'ensemble que celui d'un véritable air. Dans le cas du N^o 4, il faut que le chœur soit adroitement fait pour qu'il ne produise d'autre effet que celui d'un accompagnement vocal, et pour qu'il n'étouffe pas la voix qui doit y prédominer. Ce chœur doit être écrit purement soit à trois, soit à quatre parties réelles, en faisant des accords sans les broder, autant que possible. Voici deux airs Cantabile aux quels un chœur prend part.

keine Wirkung.

Die Nebenideen, die Ritornelle, die wohlberechneten Modulationen, deren Zahl mit der Länge des Tonstücks im Verhältniss sein muss, die Figuren des Accompaniments, die glückliche Benutzung der verschiedenen Klang-Weisen der Instrumente; — alles dieses liefert Stoff um Abwechslung zu erlangen.

Die Singstimme dialogirt auch bisweilen mit kurzen Ritornellen. Die Nebenideen interessieren oft mehr durch das Orchester als durch die Singstimme. In diesem Falle wird von diesen letztern mehr deklamiert als gesungen.

Nebst dem Einleitungsritornell und dem letzteren, welches die Arie beschliesst, bedarf man auch hie und da kurzer Zwischensätze, theils um die Singstimme ausruhen zu lassen, theils um eine nachahmende Idee (*Imitation*) auszuführen, welche von der Singstimme nur sehr schwach oder unvollkommen gegeben werden könnte, theils endlich auch, um den Gesang nach einem Ruhepunkt mit neuer Bedeutung hervortreten zu lassen, so wie auch dem Ganzen mehr Abwechslung zu geben. Aber alles dieses ist zu gleicher Zeit dem Genie und Talent des Tonsetzers untergeordnet, und hängt eben so von seinen Ideen, wie von der Situation und dem Charakter der singenden Person ab.

Der grössere Theil der Opernarien findet Statt, wenn sich der Sänger allein auf der Bühne befindet. Aber wenn er von einem Chör umgeben ist, (was oft geschieht) so nimmt dieser letztere fast immer Theil an seinem Gesang. Der Chor singt in diesem Falle 1^{ten} entweder völlig am Ende, wenn der Sänger schon vollendet hat, und ersetzt demnach das Schlussritornell. 2^{ten} Oder er tritt mit der Coda der Arie zugleich ein, und trägt, im Verein mit der Hauptstimme, zum Effekt dieser Coda bei. 3^{ten} Oder der Chor unterbricht die Arie an mehreren Orten und dient zu Zwischenritornellen. 4^{ten} Oder der Chor accompanirt die Arie vom Anfang bis ans Ende. Diese vierte Art ist selten, und wenn es die Situation nicht durchaus fordert, muss man sie nicht anwenden, denn sie macht mehr die Wirkung eines Ensemble-Stücks als einer wirklichen Arie. In diesem 4^{ten} Falle muss der Chor geschickt angewandt werden, damit er keine andere Wirkung hervorbringe, als jene eines Vocal-Accompaniments, und damit durch ihn nicht die Hauptstimme erstickt werde, welche stets vorherrschen muss. Dieser Chor muss entweder aus 3 oder 4 wesentlichen Stimmen bestehen, indem er so viel als möglich, nur Accorde anschlägt, ohne sie zu verzieren. Hier folgen 2 Arien im Cantabile, an welchen der Chor Theil nimmt.

AIR de PYRRUS avec CHOEUR.

ARIE des PYRRUS mit CHÖR.

dans l'Opéra de *Phyloctète*.aus der Oper: *Phyloctet*.

N. 39.

Andante.

PYRRUS.

Pianoforte.

Sur cet in = for = tu = né, puis = sant Dieu du som =
Komm stil = ler Gott des Schlafes, schen = ke Ru = he und

meil tu ver = ses tes pa = vots, ah! sois lui fa = vo = ra = ble
Erie = den dem Un = glück = li = chen, ach! schenk' ihm Ru = he.

cal = me la douleur, qui l'ac = ca = ble, par tes bien = faits si =
stil = le diesen Schmerz, der ihn fol = tert, durch dei = ne Macht, o

gna = le son ré = veil, par tes bien = faits si = gna = le, si = gna = le son re =
hei = le die = ses Herz, durch dei = ne Macht, o hei = le, o hei = le die = ses

Clarinete en L.A.

Clarinete in A. *pp*

pos. Herz. **CHOEUR**

Sur cet in - for - tu - né, puissant Dieu du som - meil, tu
Komm stil - ler Gott des Schlags, schen - ke Ru - he und Eri - = den

Pyrrus.

ah! a piacere
ach!

verses tes pa - vots! ah! soit lui fa - vo - ra - = = = ble:
dem Un - glückli - chen, komm, o komm, schenk ihm Ru - = = = he:

sur cet in - for - = tu = né, puis - sant Dieu,
Komm stil - ler Gott des Schlags, schen - ke Ru - = = =

cal - me! cal - me! cal - me la dou - leur qui l'ac -

stil - le! stil - le! stil - le die - sen Schmerz, der ihn

du som = meil tu ver = ses les pa = vots, ah! soit lui fa = vo =
 he und Frie - den dem Un = glück li = chen, ach! schenk' o schenk' ihm
 ca = ble par tes bien = faits si = gna = le, si = gna = le
 fol = tert. durch dei = ne Macht, o hei - le, o hei = le

ra = ble, ah! sois lui fa = vo = ra = ble.
 Ru = he, ach! schenk' o schenk ihm Ru = he.
 son ré = veil si = gna = le, si = gna = le son ré = veil.
 die = ses Herz, o hei = le, o hei = le die = ses Herz.

Musical accompaniment for the final section of the piece.

AIR de PYRRUS avec CHOEUR
dans l'Opéra de *Phylacte*.

ARIE des PYRRUS mit CHOR
aus der Oper: *Phylacte*.

№ 40.

Lento.

PYRRUS.

Pianoforte.

Il = lustre in = for = tu = né —, dont le sort — min = ter =
Woh' = lan du grosser Mann — des = sen Loos — mich so

res = se, ve = nez sur nos vais = seaux. ve = nez, ou = bli =
rüh = ret. o, komm auf un = ser Schiff, o komm und ver =

er vos cha = grins; venez goû = ter quel = ques re = pos; ve =
giss dei = nen Schmerz ge = nies = se hier, ein we = nig Ruh; o

nez sur nos vais = seaux goû = ter quel = ques re = pos,
komm auf un = ser Schiff, ge = niess ein we = nig Ruh;

nous re = ver = rez bien = tôt les ri = ves de la Gre = ce
bald wirst du dei = nes Va = ter = lan = des U = fer se = hen.

nous re = ver = rez bien = tôt les ri = ves de la Gre = ce. Il = lustre in = for = tu =
bald wirst du dei = nes Va = ter = landes U = fer se = hen. Wohlan du gros = ser

né. dont le sort m'in = ter = res = se, ve =
Mann. des = sen Loos mich so rüh = ret, o

CHOEUR.
Chor. Il faut quitter ces lieux, ces hor = ri = bles dé = serts, con = dui = re ce hé =
Verlasst nun die = sen Ort, ei = let fort, fort von hier, den Hel = den las = set

nez, ve = nez sur nos vais = seaux, vous re = ver = rez bien =
 komm, o komm, o un = = ser Schiff, bald wirst du dei = nes
 ros sur un plus doux ri = va = ge : Nep = tu = ne nous pro = tège et tous nous en = cou =
 uns in schönre Zu = gen fñhren : wenn Neptun uns be = schützt, wenn gü = tig er uns

tôt les ri = ves de la Gre = = = = = ce, vous re = ver = rez bien =
 Va = ter = landes U = = fer se = = = = = hen, bald wirst du dei = nes

rage nous pourrons sans dan = ger, franchir les vastes mers, nous pourrons sans dan =
 lei = tet so dro = het nicht Ge = fahr, uns winkt das Va = ter = land, so dro = het nicht Ge =

tôt les ri = ves de la Gre = = = = = ce.
 Va = ter = lan = des U = fer se = = = = = hen.

ger, franchir les vas = = = = = les mers.
 fahr, uns winkt das Va = = = = = ter = land.

D. & C. N.º 6654 C.

Il existe une grande quantité d'airs remarquables, dispersés dans cette foule immense d'opéras que l'on a composés depuis un siècle et demi. Ainsi, on ne manquera pas de modèles à cet égard.

Qu'on analyse ces airs; qu'on les étudie, qu'ils électrisent l'imagination des élèves, échauffent leur verve et exaltent leur sentiment! Mais lorsqu'on compose un air, il faut oublier ce qui existe et trouver en soi-même le feu sacré de la création. Dans cette position il faut donc se dire: „Ce que les autres ont produit, je peux le produire aussi; et selon ma manière de sentir, selon le degré de dispositions dont la nature m'a doué, je veux je dois y parvenir.“

Il n'y a pas de situations théâtrales où l'on ne puisse placer un air. Cependant là où l'action doit marcher avec rapidité, un air serait déplacé et refroidirait la scène; car un air suspend toujours plus ou moins cette action, et c'est pour ce motif que l'on ne peut pas raisonnablement admettre une grande quantité d'airs dans un opéra. Ainsi, partout où l'action permet de s'arrêter un moment, un air ne sera pas déplacé, si d'ailleurs d'autres circonstances ne l'empêchent. Mais s'il est hors de situation ou étranger à l'action, en ne servant qu'à faire valoir le talent d'un chanteur, cet air ainsi déplacé ne produira jamais d'effet: c'est une faute de la part du Poète et du Compositeur de souffrir, de tolérer ou de faire un hors-d'œuvre semblable.

Un air, dont l'unité est toujours la condition, n'est à sa place que là où l'action théâtrale est pour un instant fixe, et où elle n'exige point que l'on arrive subitement à autre chose. Dans les endroits d'un poème d'opéra, où l'acteur en scène ne forme différents projets à la fois; où il n'est pas d'accord avec lui-même; où il est en lutte à des passions diverses; où il hésite, s'arrête souvent; où il change de résolution à plusieurs reprises; où il ne sait pas s'il doit aimer ou haïr, craindre ou espérer, etc.: Dans toutes ces circonstances, il n'y a pas de matière pour un air. Mais lorsqu'enfin cet acteur prend son parti, qu'il se décide et par conséquent s'arrête sur un point fixe, c'est là le vrai moment. — Lorsque les airs intéressent par la mélodie, on les appelle en France: airs chantants; et en Allemagne: airs mélismatiques; mais quand ils intéressent plutôt par l'orchestre et par la situation où ils se

En dieser ungeheuren Menge von Opern, die seit 150 Jahren componirt worden sind, gibt es eine grosse Zahl von bemerkenswerthen Arien. Es fehlt daher wahrlich nicht an Mustern in dieser Gattung.

Man zergliedere, man studiere sie! mögen sie die Fantasie der Schüler, ihre Begeisterung entzünden, ihr Gefühl aufregen! Aber wenn man eine Arie componirt, so muss man das vergessen, was schon da ist, und in sich selbst das heilige Feuer der Erfindung suchen. In dieser Lage muss man sich sagen: „Das, was die andern hervorgebracht haben, das kann ich auch hervorbringen, und nach dem Grade der Anlagen, die mir die Natur gegeben hat, will ich und muss ich dahin gelangen!“

Es gibt keine theatralische Situation, wo man nicht eine Arie anwenden könnte. Jedoch da, wo die Handlung mit Raschheit vorwärts gehen soll, wäre eine Arie nicht an ihrer Stelle, und würde die Handlung erkälten; denn eine Arie verzögert die Handlung stets mehr oder weniger und daher kann man auch nicht wohl vernünftigerweise viele Arien in einer Oper anbringen. Also überall, wo die Handlung einen Aufenthalt erlaubt, kann eine Arie stets an ihrem Platze sein, wenn nicht sonst andere Umstände es verhindern. Wenn sie aber ausser der Handlung, oder ihr fremd ist, und nur dazu dienen soll, das Talent eines Sängers zu entwickeln, so ist sie stets übel angebracht und verfehlt ihre Wirkung; es ist dann der Fehler des Dichters und des Tonsetzers, einen solchen Auswuchs zu dulden und hervorzubringen.

*Eine Arie, deren Haupteigenschaft die Einheit ist, steht nur dann an ihrem rechten Orte, wo die theatralische Handlung einen Augenblick fest steht, oder wo es nicht nothwendig ist, dass sie schnell zu andern Ereignissen eile. In jenen Stellen des Operngedichts, wo die handelnde Person auf der Bühne mehrere Entwürfe zugleich macht; wo sie mit sich selber uneinig ist; wo sie gegen verschiedenartige Leidenschaften kämpft; wo sie zaudert und sich oft zurückhält; wo sie mehrmals ihre Entschlüsse ändert; wo sie nicht weiss, ob sie lieben oder hassen, fürchten oder hoffen soll; usw. — in allen diesen Zuständen gibt es für Arien keinen Stoff. Wenn aber diese Person ihren Entschluss gefasst, wenn sie sich entschieden, und in einem Zustand festgestellt hat; das ist dann der wahre, günstige Augenblick. — Wenn die Arien durch die Melodie interessieren, so nennt man sie die *melismatischen* (in Frankreich die singenden) Arien; aber wenn sie mehr durch das Orchester und durch die Situation,*

trouvent que par la voix, on les nomme : *airs déclamés*. Dans ces derniers, la voix semble exécuter une espèce de récit mesuré et non un chant régulier. Parmi les *airs déclamés*, les uns sont plus chantants que les autres, on pourrait donc appeler les premiers : *airs mi-parlants*, *mezzo parlante*.

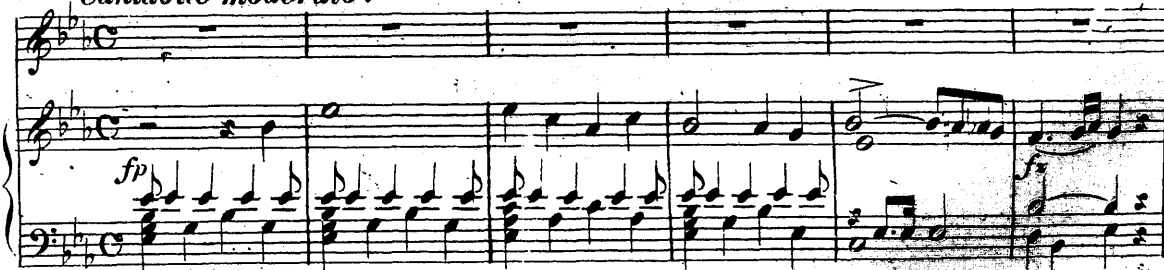
Les *airs déclamés* sont bien placés dans des situations fortes, intéressantes, passionnées, imposantes, désespérées, et dans lesquelles l'Acteur est en même temps en action, en mouvement. Ils sont également propres au genre comique où ils peuvent si bien remplacer les *récitatifs simples*, par une *déclamation mesurée* et par un accompagnement séduisant. Les *airs mélismatiques* sont destinés surtout pour des situations calmes, douces, sentimentales, touchantes, et où l'action est momentanément comme suspendue. C'est aussi dans ces endroits que l'on place un air pour faire valoir et briller la voix. Il y a des situations où l'on peut placer indifféremment un air déclamé ou un air chantant. — Les *airs déclamés* sont en général les plus théâtraux, les plus intéressants et en même temps les plus avantageux pour faire entendre les paroles en chantant. La voix et l'orchestre y sont à peu près de la même importance. Le chant y est le plus souvent syllabique, c'est-à-dire que les syllabes n'y reçoivent qu'une seule note, à l'instar des *airs nationaux*. (*) Nous ne donnerons ici que des exemples de cette sorte d'*airs déclamés*, attendu qu'ils sont et resteront les plus dramatiques, les plus propres à seconder l'illusion théâtrale, et enfin parce qu'ils resteront toujours de mode.

AIR de NATALIE
dans l'Opéra : *Natalie*.

N. 41. Cantabile moderato.

NATALIE.

Pianoforte
ou
Harpe.



(*) C'est ce chant syllabique qui distingue surtout les *airs déclamés* des *airs chantants*, où l'on met souvent plusieurs notes sur une seule syllabe. Ces deux espèces d'*airs* reçoivent toutes sortes de coupes et de dimensions qui leur sont d'ailleurs communes selon la situation où on les place.

als durch die Singstimme interessieren, dann heissen sie *deklamirte Arien*. In diesen letztern scheint die Singstimme mehr ein taktirtes Rezitativ als einen regelmässigen Gesang auszuführen. Manche unter diesen deklamirten Arien sind mehr als die andern singend; man könnte sie in dem Falle *arie mezzo parlante* (halbdeklamirte) Arien nennen.

Die deklamirten Arien sind an ihrem Platz in wichtigen, anziehenden, leidenschaftlichen, imponierenden, verzweifelten Situationen, wo der Sänger zugleich in Action, in Bewegung ist. Sie sind gleichfalls für die komische Gattung passend, wo sie sehr gut die einfachen Rezitative durch eine taktirte Declamation und ein anziehendes Accompagnement ersetzen können. Die melismatischen Arien sind vorzüglich geeignet für ruhige, sanfte, rührende, empfindsame Situationen, und wo die Handlung für den Augenblick still steht. Hier ist auch der Ort, wo jene Arien angebracht werden können, in denen die Singstimme glänzen und sich geltend machen will. Es gibt auch Situationen, wo man beliebig eine deklamirte oder eine melismatische Arie anbringen kann. — Die deklamirten Arien sind im allgemeinen die zweckmässigsten für die Bühne, die interessantesten und zugleich die vortheilhaftesten um auch die Worte des Sängers verständlich zu machen. Die Singstimme und das Orchester sind hier beide ungefähr von gleicher Wichtigkeit. Der Gesang ist da meistens so gesetzt, dass jede Silbe nur eine Note erhält, wie die Nationalgesänge. (*) Wir werden hier nur Beispiele über diese Gattung deklamirter Arien geben, da sie die dramatischsten sind und bleiben, und die am meisten geeigneten, die theatrale Täuschung zu vervollkommen, so wie sie endlich auch nie aus der Mode kommen werden.

ARIE der NATALIE
aus der Oper : *Natalie*.

(*) Dieser silbenmässige Gesang ist es, der vorzüglich die deklamirten Arien von den melismatischen unterscheidet, wo man oft mehrere Noten auf eine einzige Silbe setzt. Diese zwei Gattungen sind übrigens gleichermassen derselben Form und Gestalt fähig, welche ihnen je nach der ihnen zukommenden Situation angemessen sind.

toi ———, qui vois l'excès de mes vi = ses a = lar = mes ! Dieu des infor = tu = nés ! prends pi =
 Gott ———, du siehst die Angst, diesen Schmerz ———, diese Thrä = nen ! Gott, ach du kühnst mein Herz ! ach, er =

tié de mes lar = mes, prends pitié, pi = tié ——— de mes lar = mes :
 hör' dieses Fle = hen, ach erhör', er = hör' ——— dieses Fle = hen :

Du sort as-sez long-tems
 So lang her = fal-let schon

j'éprou = va la vi =
 mich die Wuth ——— des Ge =

gkeur
 schicks

Fais
 Ge =

je - re - çu sa - lui - = = ne im - pla - ca - tie . Fais voir les
 bon - sei - nem Hass - - - - - der mich ver - nieh - tet . Wunden des

fils - - - - - tremblant - - - - - que le re - cords - ac - ca - ble , de mon pè - = re at - tendr's le
 Va - = ters Zorn - - - - - der seinen Sohn - - - - - ver - zes - sen , und er = weich' - - - - - ach er = weich' sein

cœur , de mon pè - re at - ten - dris le
 Herz , und er = weich' , - - - - - ach , er = weich' sein

cœur . Ô toi - - - - - , qui vois l'ex -
 Herz . O - - - - - Gott - - - - - , du siehst die

ces de mes vi = = ves a = lar = mes ! Die des infortu - nés ! prends pi - tie de mes lar = mes !
 Angst diesen Schmerz - - - - - , die - se Thrä = nen ! Gott , ach du kühnst mein Herz ! ach , er = hör' die - ses Ele = hen !

prends pi-tié, pi-tié de mes lar = mes.
 ach! er = hör', er = hör' unser Fle = hen.

attacca

Allegro assai.

Mais quel som-bre ave = nir devant moi se pré = sen = te? mais quel som = bre a = ve =
 A = her welches finstre Loos stellt sich mir vor die Au-gen? A = her welches fin-stre

nir devant moi se pré = sen = te? Au sein de ma pa =
 Loos stellt sich mir vor die Au-gen? Jeh hör' die hit = tern

*ad libitum.**a Tempo.*

tri = e un vieillard se la = men = te... c'est toi, malheureux pè = re! oui,
 Kla = gen des ster = benden Grei = ses... du bist, o armer Va = ter! ja.

oui je t'entends gé = mir. Tu m'ap-pel-les sans es-pé-rance;
 ja du rufst mich zu dir. Dei-ne Seufzer verwehn im Winde;

tu me re=pro=ches ta souf=rance et me mau=dis peut-être à ton der=nier sou=
 du wirfst mir vor, ach, dei=ne Leiden und fluchest mir viel=leicht mit deinem letz=ten
 cres = cen = do - - f

fp

pir et me maudis peut-être à ton der=nier sou=pir,
 Hauch, und fluchest mir viel=leicht mit dei=nem letz=ten Hauch.

p

a ton der=nier sou=pir!.... C'est toi malheu=reux
 mit deinem letz=ten Hauch!.... Du bists, o ar=nier

f *p*

pè=re! malheureux père! oui, oui, je s'en=tends gé=mir: tu m'ap=
 Va=ter! o armier Vater! ja: ja, du rufst mich zu dir: dei=ne

f *p*

pe=les sans espé=ran=ce; Tu me re=pro=ches ta souf=ran=ce, et me mau=
 Seuf=zer klagen vergo=bens; Du wirfst mir vor, ach, dei=ne Lei=den, und fluchest

fp

des *peut - être à ton der=nier sou = pir, à ton der=nier sou-pir à ton der=*
mir viel = leicht mit deinem letz = = ten Hauch, mit deinem letz = ten Hauch, mit deinem

nier sou = pir, et me man = dis peut - être à ton der=nier sou-pir, et me man = dis peut =
letz = ten Hauch, und fluchest mir viel = leicht mit deinem letz = = ten Hauch, und fluchest mir viel =

être à ton der=nier sou = pir, à ton der = nier sou = pir, à ton der =
leicht mit deinem letz = ten Hauch, mit dei = nem letz = ten Hauch, mit dei = nem

nier sou = pir à ton der = nier sou = pir.
letz = ten Hauch, mit dei = nem letz = = ten Hauch.

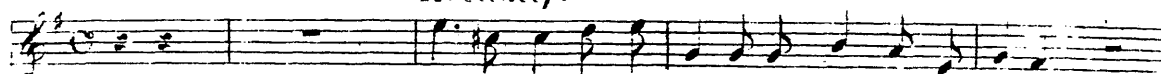
SCENE d'ALEXIS
dans l'opéra: Natalie.

SCENE des ALEXIS
aus der Oper: Natalie.

№. 42.

ALEXIS.

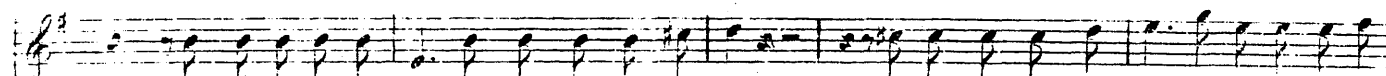
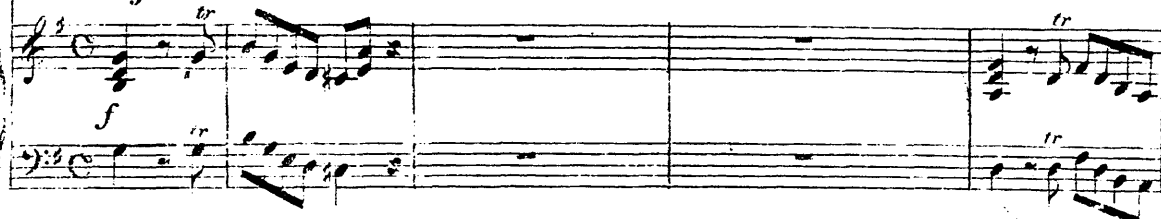
Récitatif.



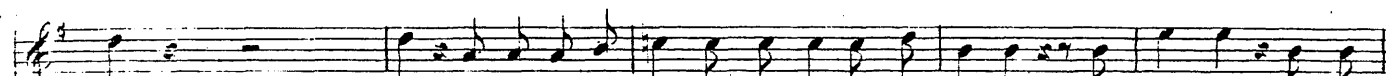
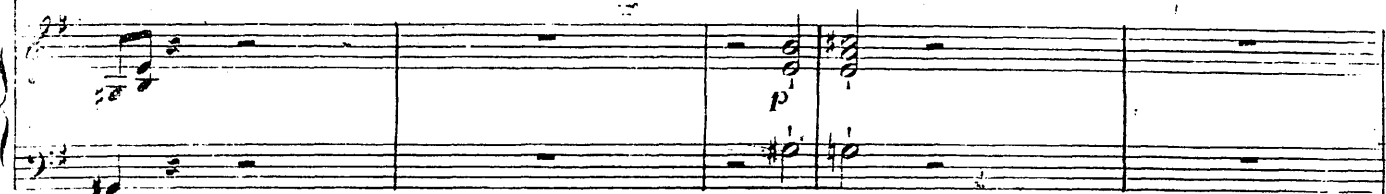
Ah! de cet É = xi = lé que le sort m' in = te = resse!
Ach! wie die = ses Ver = wie = se = nen Schicksal mich rühret!

Allegro.

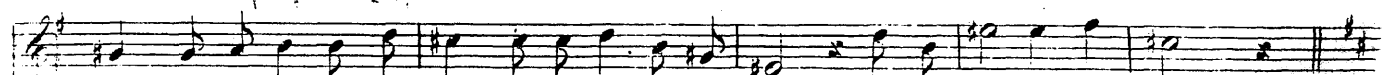
Pianoforte
ou
Harpe.



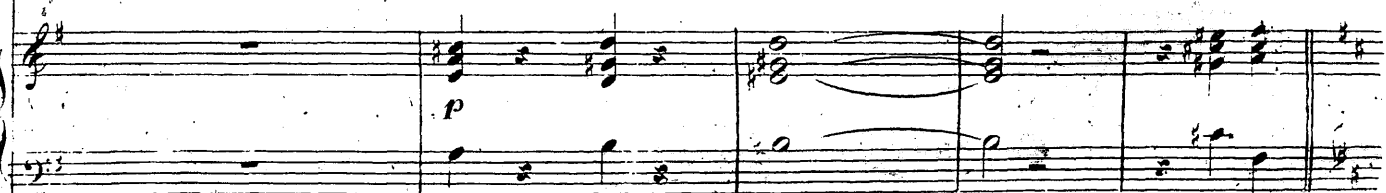
quelques périls nouveaux me = na = cent = ils ses jours? que ne puis = je à l'instant voler à son se =
soll neues Unglück ihn mit schwerer Hand be = drohn? Warum sollt' ich nicht da zu seiner Hil = fe



cours! mais dois = je d'une mère al = larmer la ten = dresse! n'im = por = te! sur mon
sein! doch soll der Mutter Ruh' ich muthwil = lig zer = stü = ren! doch gleichviel! auf mein



coeur l'infor = tune a des droits, et ma mè = re m'apprit à con = nai = tre ses droits.
Herz hat das Unglück ein Recht, eben sie lehrte mich, zu be = fol = gen dies Recht.



Alr.

Lento.

Non, ce n'est pas en vain que le malheur ré-cle = me. Grand Dieu.
 Nein, nicht ver-gehens soll das Unglück mich an=fle = hen. O Gott,

grand Dieu, ta force est a = vec moi ta for = ce ta force est a = vec moi. Par cet in = fortu =
 o Gott, es sei dein Geist mit mir, es sei, es sei dein Geist mit mir. Wenn dieses Armen

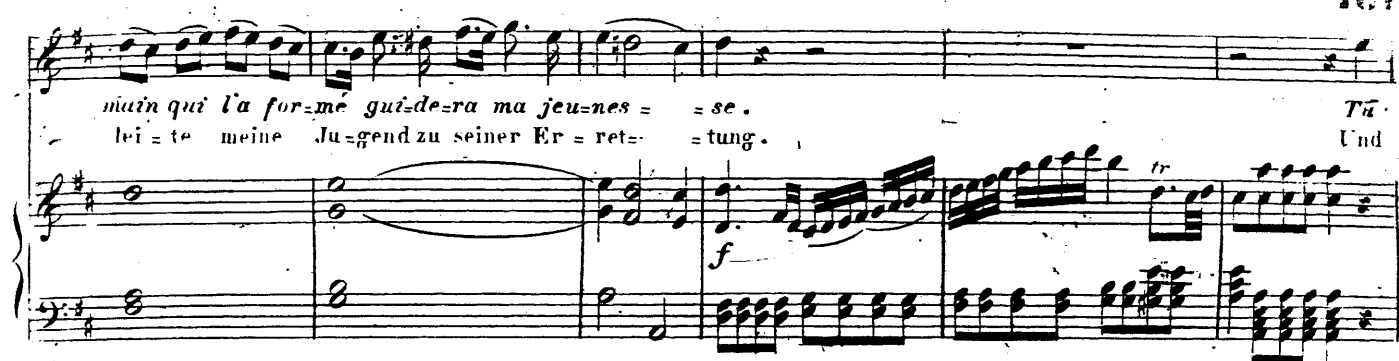
né quand la pi = tié m'en = flam = me c'est ta voix qui com = man = de et j'ac = com = plis ta loi
 Flehn mein Herz erschütternd rüh = ret, es ist nur dei = ne Stim = me, und willig folg ich ihr.

Allegro.

et j'ac = com = plis ta loi. Té = main du dan = ger qui le
 und wil = lig folg ich ihr. Du siehst die Ge = fahr, die ihm

pres = se ta main qui la for = mé gui = de = ra ma = jeu = nes = se ta
 dro = het, o lei = te meine Jugend zu sei = ner Er = ret = tung,

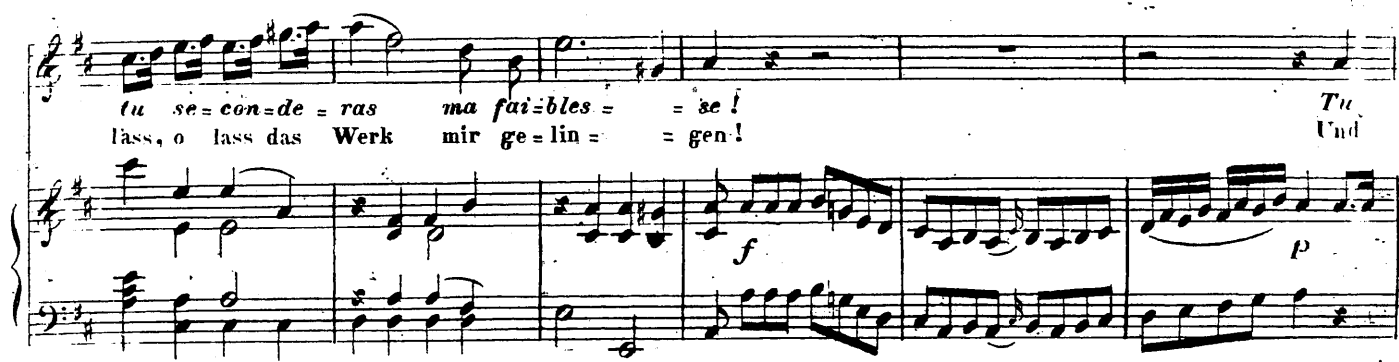
main qui l'a for-mé gui-de-ra ma jeu=nes = se. Tu
lei = te meine Ju=gend zu seiner Er = ret= tung. Und



soutiendras mon coeur d'es=perance a=ni=mé! Tu se=con=de = ras
stärke, durch die Hoffnung entfläurt, meine Kraft! Lass, o lass das Werk.



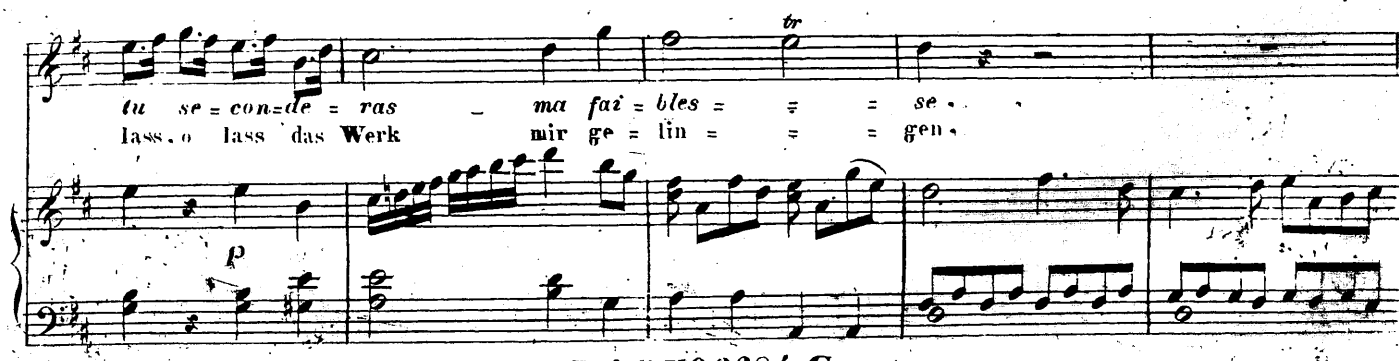
tu se=con=de = ras ma fai=bles = se! Tu
lass, o lass das Werk mir ge=lin = gen! Und



sou=tiendras mon coeur d'es=pé=rance a=ni=mé tu se=con=de = ras
stärke, durch die Hoffnung entflammt, meine Kraft! lass, o lass das Werk,



tu se=con=de = ras ma fai=bles = se. tr
lass, o lass das Werk mir ge=lin = gen.



par ton é = gi = de presser = vé j'affron = te = rai les flots et les vents j'affron = te = rai les
 Mit dei = ner Hil = fe wer = de ich ja ganz ge = wiss, ja ganz ge = wiss, ja ganz gewiss den

flots j'affron = te = rai les flots et les vents et l'o = ra = = = = ge,
 Sturm, ja ganz gewiss den Sturm und die Wel = len be = sie = = = = gen,

et ton noble ou = vra = ge se = ra — sau = vé.
 ja — der ar = me Mann, ja er wird — be = freit.

Par ton é = gi = de pré = ser = vé j'affron = te = rai les flots et les vents j'affron = te = rai les
 Mit dei = ner Hil = fe wer = de ich ja ganz ge = wiss, ja ganz ge = wiss, ja ganz gewiss den

flots j'affron = te = rai les flots et les vents et l'o = ra = = = = ge!
 Sturm, ja ganz gewiss den Sturm und die Wel = len be = sie = = = = gen!

et ton noble ou = vra = ge se = ra sau = vé ton noble ou = vra = ge se = ra sau =
 ja der ar = me Mann ja er wird be = freit, der ar = me Mann ja er wird be =

fp

vé ton noble ou = vra = ge se = ra sau = vé, se = ra sau = vé, ton noble ou =
 freit der ar = me Mann ja er wird befreit, er wird be = freit der ar = me

f *fp*

tr
 vra = ge se = ra se = ra sau = vé, se = = = ra sau =
 Mann, ja er wird, er wird be = freit, er wird be =

f

cresc.

vé, se = = = ra sau = vé!
 freit, er wird be = freit!

f *sf* *fz* *fz*

SCÈNE de PHAON,
dans l'opéra: Sapho.SCENE des PHAON
aus der Oper: Sappho.

No. 43.

*Allegretto moderato**Pianoforte.*
Récitatif.

L'âpre = té de ces lieux convient à ma dou = leur.

Dieses Orts Düsternheit gleicht meinem düstern Schmerz.

Ces rochers, ces dé =
Dieser Fels, schroff und

bris, ces ché = nes sans ver = du = re, ces sourds mu = gis = se = mens, ce deuil de la na =
wüst, die kahl entlauchten Bäu = me, die trau = ern = de Na = = tur, der Wo = gen dumpfes

tu = re, me re = tra = cent le trouble et l'ef = froi de mon coeur.

Rauschen, zeigen mir nur den Zu = stand von mei = nem Ge = müth =.

O mal-heureux Pha-on! *quel des =*
O weih ein traurig Loos! *welches*

tin pleind'horreur! *Un Dieu redou-table au parjure*
fin = stre Ge = schick! *du somme il à mes*
Des Meineides furchtbarer Rächer scheucht hinweg den er =

yeux re = fu = se la dou = ceur. *Pour char = mer mes en = nuis j'in = ter = ro = ge ma*
quicken = den, den holden Schlaf. *Auch um = sonst such ich Trost in den Tönen der*

Ly = re, *je veux chanter:* *ma voix sur mes lèvres ex = pi = re.*
Ley = er, *und mein Ge = sang* *ver = sa = get meinen durren Lip = pen.*

pp Andante *pp tempo I^{mo}*

En m'exi = lant sous un Ciel étran = ger, vainement de mes maux je crus me dé = ga = ger.
Ver = gehens floh ich in frem = des Land, ü = be = rall folget mir die Qual des Herzens nach.

mf

Allegro vivace.

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics marked *p* (piano) and *f* (forte). The vocal line is in a higher register, with some notes marked *fz* (forzando).

Second system of the musical score. The vocal line includes the following lyrics:
 Quelle était mon erreur ex = trê = me, quelle é =
 An Si = zi = li = ens schö = nem Stran = de, an Si =

Third system of the musical score. The vocal line includes the following lyrics:
 tait mon erreur ex = trê = me! en Si = ci = le comme à Les = bos, il n'est plus pour moi de re =
 zi = li = ens schönem Stran = de, wie in Les = bos hei = term Ge = fild, nir = gends fin = det Ru = he mein

Fourth system of the musical score. The vocal line includes the following lyrics:
 pos, hé = las! hé = las! peut = on se fuir soi mê = = = me peut =
 Herz, denn ach! denn ach! kann man sich selbst ent = flie = = = hen? kann

Fifth system of the musical score. The vocal line includes the following lyrics:
 on se fuir soi mê = = = me!
 man sich selbst ent = flie = = = hen!
 The system concludes with the tempo marking *A = vec* (Allegro vivace) and the text "Ach um =".

moi le remords a = bor = dant ces cli = mats a traver = se des mers l'i = nu = ti = le dis =
 Just flogh ich weit ü = ber Meer, ü = ber Land, der fremde Himmel kann meine Qual nicht ser =

cresc: *f*

tan = ce, en se = cret il me presse. ir = ri = te ma suf = fran = ce, me
 til = gen, in Ge = heim fol = get mir. die Fu = ri = e der Reu = e sie

p

suit com = me mon om = bre et s'at = ta = che à mes pas me suit comme mon
 folgt mir wie mein Schat = ten und gibt mich nir = gends frei, sie folgt mir wie mein

fp

om = bre et s'at = ta = che à mes pas. Quelle était mon erreur ex =
 Schat = ten und gibt mich nir = gends frei. An Si = zi = li = ens schönem

f *p* *f* *p* *f*

tré = me, quelle était mon erreur ex = tré = me, en Si = ci = le comme à Lesbos, il n'est
 Stran = de, an Si = zi = li = ens schönem Stran = de, wie in Les = bos heitrem Ge = fild nir = gends

p *f* *p* *f*

plus pour moi de ré-pos: hé = las! hé = las! peut on se fuir soi
fin = det Ru-he mein Herz: denn ach! denn ach! kann man sich selbst ent =

mê = = me, peut on se fuir soi mê = = me a-vec moi: le re =
flie = = hen? kann man sich selbst ent = flie = = hen? ach umsonst flog ich

f *fz* *p*

mords a = bor-dant ces cli-mats a tra-ver-sé des mers l'i-nu-ti = le dis = tan =
weit ü = her Meer, ü = her Land, der fremde Himmel kann meine Qual nicht-ver = til =

ce en se-cret il me presse, ir = ri = te ma souf-
gen, in Ge = heim fol = get mir die Fu = rie der

fran-ce me suit comme mon om = bre et s'at-tache a mes pas, avec moi le re =
Ren = e sie folgt mir wie mein Schat = ten und gibt mich nir-gends frei, ach umsonst flog ich

fz

mords a-bor = dant ces cli = mats a traver = sé des mers l'i = nu = ti = le dis = tan = ce.
 a weit über Meer über Land der fremde Himmel kann meine Qual nicht ver = til = gen,

fz *cresc.* *f*

en se = cret il me presse, ir = ri = te ma souf =
 in Ge = heim fol = get mir die Fu = ri = e der

p

fran = ce, me suit com = me mon om = bre et s'at = ta = che à mes pas, me
 Reu = e, sie folgt mir wie mein Schat = ten und gibt mich nir = gends frei, sie

fz

suit comme mon om = bre et s'at = ta = che à mes pas et s'at = ta = che — a mes
 folgt mir wie mein Schat = ten und gibt mich nirgends frei, gibt mich nir = gends, — nir = gends

fz

pas.
 frei.

N^o. 44.

Pianoforte.

Allegro.

L'EXILÉ. Il entre sur la scène durant les quatre mesures précédentes.

DER VERWIESENE tritt während der letzten 4 Takte des Ritornells auf die Bühne.

RÉCITATIF. C'en est donc fait, j'ai perdu l'es-pé-ran-ce!
 Es ist ge-schehn, ver-schwunden die Hoff-nung!

du Dieu qui me pour= suit l'in=pi=to=yable bras re=double autour de moi les horreurs du tré=
des strengen Gottes Macht die uner=bittlich stratt ver=doppelt rund um mich al= le Schrecken des

colla voce

pizz.
f *Tempo più* *f*

Recit:

Quel mor=tel o=se=rait tenter ma dé=li=vrance!
Welcher Sterb=liche würde zu befreien mich wagen!

Hor=
Eurcht=

rible et fu=nes=te mo=ment!
ba= res ge=rech=tes Ge=schick!

fz

Que j'ai bien mé=ri=té cet affreux cha=ti=ment.
Ach wohl hab' ich die gräss=liche Strafe ver=dient.

Des traîtres, des in-grats ar-bo-rant la ba-niè-re, j'ai bra-vé les plus saintes
 Ver = rä-ther, Undank = ba = re hab ich un-ter = stützet; und ver-höhnt hab ich das Gie-

lois! De l'a-mour et du sang j'ai mé-con-nu la voix; j'ex-pire a l'a-ban-do-
 setz! Recht und Treue hab ich mit Ü-ber-muth ver-kannt; ver-lassen von der

f *fp* *f* *colla voce*

né de la na-ture en-tie-re!
 Welt-muss ich nun ein-sam ster-ben!

fp *fp Tempo Imo* *cresc.*

Que font ils en ce jour ces flatteurs complai-
 Die-se li-sti-gen Schmeichler, was ma-chen sie

f *p*

sans? ces vil-les conseil-ers de mon cri-me? comme ils
 nun? die Rath-geber meiner Ver-brechen? die mich

m'ont par dé=grés des=cen=du dans l'a=bi=me — ou je lan=guis de=puis quinze ans
einst nié=der = war=fen mit Hohn in den Abgrund, der mich seit Jahren schon ver=schlingt,

pp

Diéu d'é=qui=té
wenn mei=ne Qual,

cresc: f

si ma souf=rance a flé=chi ses longues rigueurs, entends mes derniers vœux, reçois mes derniers
wenn meine Leiden dein Erbarmen wieder er=weckt, hör mich, ge=rech=ter Gott, vernimm mein letztes

p

pleurs. Tu sais, de mes for=faits qui sont les vrais au=teurs, je les dé=
Fléhn! Du weisst wer mich zu mei=ner Mis=se=that ver=führt, ich wei=he

voue — à ta ven=geance, re=produis tous mes meaux dans leurs per=fi=des
sie — ge=rechter Strafe, gleiche Qua=ten ent=flamm, o Gott! in ih=rer

*Air.*cœurs!
Brust!

que le spec = tre d'un pè = re et
dass der Geist ei = nes Va = ters der

l'om = bre d'u = ne a = man = te et d'un fils l'i = ma = ge ac = ca = blan = te
Schat = ten der Ge = lieb = ten und das blei = che An = tli = tz des Soh = nes

pour les 'é = pou = van = ter sor = tent du
dro = hend aus ih = rem Grab stei = gen zu

sein des morts sor = tent du sein des morts
ih = rer Qual, stei = gen zu ih = rer Qual,

qu'ils fa = ti = = guent sur eux les poi = gnards du re =
 dass die Stra = = fen der Höl = = le mit all ih = rer

mords
 Wuth. qu'ils fa = ti = guent sur eux les poignards du re =
 dass die Stra = fen der Höl = = le mit all ih = rer

mords, les poignards du re = mords les poi = gnards du re = mords
 Wuth, dass die Stra = fen der Höl = le mit all ih = rer Wuth

qu'ils s'achar = nent à les pour = sui = = = = vre!
 oh = ne Rast rächend sie ver = fol = = = = gen!

qu'ils s'achar = nent à les pour = sui = = = = vre!
 oh = ne Rast rächend sie ver = fol = = = = gen!

et que trem = blans sur l'a = ve =
und dass sie zit = = = tern hier und

p *fp*

nir dort, leur dé = ses = poir soit de mou = rir et leur sup =
hier vor der Stra = = = fe und dem Tod, dort vor der

pli = = = = ce soit de vi = vre et leur sup = pli = ce soit de
e = = = = wig gleichen Qual, dort vor der e = wig glei = chen

cresc.

vi = = = = = vre! que le spec = tre d'un pé = re et
Qual ! dass der Geist ei = nes Va = ters, der

f *fp* *fz*

l'om = bre d'une a = man = te et d'un fils l'i = ma = ge ac = ca = blan = te
Schat = ten der Ge = lieb = ten und das blei = che An = tltz des Soh = nes

f *fz* *fz* *fz*

pour les é = pou = van = ter
dro = = = = hend aus ih = = rem Grab

sor = tent du sein des morts
stei = = = gen zu ih = = = rer Qual;

pour les é = pou = van = ter sor = tent du sein des.
dro = hend aus ih = rem Grab stei = gen zu ih = = rer

morts qu'ils fa = ti = guent sur eux les poi = gnards du re.
Qual, dass die Stra = fen der Höl = = = le mit all ih = = rer

mords les poi = gnards du re = mords qu'ils fa = ti = = guent sur
Wuth, da die Stra = = fen der Höl = = le mit all ih = rer

eux les poi = gnards du re = mords qu'ils fa = ti = guent sur
 Wuth e = wig sie he = droh'n, dass die Stra = fen der

eux les poi = gnards du re = mords les poi = gnards du re =
 Hül = le mit all ih = rer Wuth oh = ne Ruh, oh = ne

mords qu'ils fa = ti = guent sur eux les poi = gnards du re = mords.
 Rast, oh = ne Ruh, oh = ne Rast e = wig sie he = droh'n!

Calando poco a poco

Quant aux exemples d'airs Cantabile, qui sont moins déclamés, c'est-à-dire plus mélodiques, voyez les deux airs déjà donnés N^o 39 et 40. Page 86 et 89.

Dans un opéra où rien n'est parlé, il se trouve par fois des tirades de vers qui ne sont propres ni à un air régulier ni au récitatif. Ces tirades qui n'expriment nulle passion, qui ne sont ni froides ni chaleureuses, mais qui intéressent par la situation où le Poète les place, peuvent fournir au Compositeur l'occasion d'inventer des simulacres d'airs dans une coupe tout à fait libre, et selon sa fantaisie. Quoique le chant de ces morceaux soit en général plus ou moins vague à cause de la nature des vers, il ne laisse pas d'avoir quelque attrait pour les auditeurs. Dans tous les cas, cette sorte de production vaudra toujours mieux qu'un simple récitatif. En voici un exemple:

CHANT de PHAON
dans l'Opéra: Sapho.

N^o 45.

PHAON.

Andante.

Sa voix chantait l'a-mour, et j'appris à re-
Sie sang der Lie-be Glück und mein Mund lern-te

Pianoforte.

di-re les vers harmo-ni-eux que sou-pi-raît sa Ly = re;
wil = lig die hol-den Wor-te spre-chen die so rei = zend klan = gen;

ducité à ses le-çons, à chaque instant du jour ma bou-che di-sait je vous ai = me, et mon
geleh = rigsprachich nach, was je-zen Au = genblick ihr Mund flö = te-ze: dich nur Lieb' ieh' doch mein

Als Beispiele von melismatischen, also weniger deklamirten und mehr melodischen Arien, können die bereits gegebenen zwei Beispiele N^o 39 und 40, Seite 86 und 89 gelten.

In einer Oper, wo gar nicht gesprochen wird, findet man hi-weißen Verse und Sätze, welche weder zu einer regelmässigen Arie, noch zu einem Recitativ tauglich sind. Diese Sätze, die keine Leidenschaft ausdrücken, die weder kalt noch warm sind, die aber durch die Situation interessieren, in welcher sie der Dichter anbrachte, können dem Tonsetzer Gelegenheit geben, kleine Gesangsätze in einer ganz freien Form, und ganz nach seiner Fantasie zu erfinden. Wenn auch die Melodie solcher Sätze, wegen der Eigenheit der Verse, mehr oder minder unbestimmt sein sollte, so können sie dem Zuhörer doch eine Annehmlichkeit mehr verschaffen. Auf jeden Fall sind diese Sätze doch besser als ganz einfache Recitative. Hier ein Beispiel darüber:

GESANG des PHAON
aus der Oper: Sapho.

cœur igno=rait l'a-mour; el = le m'aimait... je crus l'aimer moi mê = me!
 Herz fühlte nichts für sie; sie lieb=te mich, ich glaubte sie zu lie = ben!

je vous vis ce mo = ment dis = si = pre mon er = reur. un sen = ti = ment neu =
 doch wieschnell schwand der Irr = thum als ich dich er = rücht. ein neu Ge = fühl ent =

veau. vint a = gi = ter mon cœur je m'ac = cu = saïs en vain de per = fi =
 flammt ver = zeh = rend mei = ne Brust, ver = ge = hens strebt' mein Herz zu = rück = zu =

di = = e; pour vo = ler sur vos pas je chan = geai de pa = tri = =
 keh = ren; mich trieb fort, nur zu dir, ich ver = gass al = le Pflich = =

e, j'oubliai mes sermens, j'a=ban=donnai Les=bos, j'a=ban=donnai Les=bos.
 ten, ich vergass mei=nen Schwur, und ich verliess Les=bos, und ich ver=liess Les=bos.

OBSERVATION

sur le choix du ton du morceau.

L'an recommande ordinairement de choisir tel ton de préférence à tel autre pour tel morceau de musique. La règle générale est de prendre des tons diésés pour des choses légères ou gaies, parcequ'ils sont plus éclatants que les tons bémolisés; et de choisir ces derniers pour des choses sérieuses ou tristes, parcequ'ils sont plus sombres que les premiers. Mais comme le caractère d'un morceau ne dépend pas seulement du ton, mais de tant d'autres choses comme de la mesure, du mouvement de la mesure, des idées, du rythme, des valeurs de notes, de l'instrumentation, des notes graves ou hautes, du timbre des instruments et du choix de ces derniers; il est souvent indifférent de prendre tel ton de préférence à tel autre. Le Compositeur trouve tous ces éléments dans le premier ton venu, il les assujettit à son sentiment, à sa verve et à son génie pour exprimer n'importe quoi. Ainsi, ce ton quelqu'il soit ne l'empêche pas de réaliser ce qu'il désire et ce qu'il sent. Nous terminerons cet article sur les airs par la remarque suivante.

DES MOTIFS MUSICAUX.

Si les Compositeurs veulent obtenir des succès au théâtre, il faut que leur Musique soit riche en motifs heureux. Les motifs saillants sont le plus souvent des enfants du hasard, des dons inattendus, les résultats d'une inspiration momentanée. L'expérience nous apprend cependant que les personnes qui s'exercent fréquemment à chercher, à inventer des chants, sont aussi celles qui y réussissent le mieux. Mais comment s'exerce-t-on pour obtenir le don des chants?... Nous avons déjà donné d'utiles renseignements sur cet objet dans notre traité de Mélodie au quel nous renvoyons nos lecteurs. On lira aussi la 10^e partie du traité de haute composition concernant les idées principales et les idées accessoires. Nous ajouterons encore ici quelques mots sur le même objet.

Il faut s'exercer journellement sur la mélodie en cherchant:

BEMERKUNG

über die Wahl der Tonart des Gesangstücks

Man pflegt gewöhnlich für dieses oder jenes Musikstück vorzugsweise diese oder jene Tonart anzunehmen. Die allgemeine Regel ist, alle \sharp -Tonarten für die heitern und lustigen Sätze anzuwenden, weil sie heller und glänzender sind als die \flat -Tonarten, wogegen diese letztern für ernste und traurige Darstellungen passender sind, da sie düster klingen als jene. Da aber der Charakter eines Tonstücks nicht bloss von der Tonart abhängt, sondern von so vielen andern Dingen, wie vom Takt, vom Zeitmass, von den Ideen, vom Rhythmus, von dem Notenwerthe, von der Instrumentation, von den hohen oder tiefen Octaven der Töne, von dem eigenthümlichen Klang der verschiedenen Instrumente und der Wahl dieser letztern; — so ist es oft gleichgültig, welche Tonart man eben wählt. Der Tonsetzer findet alle diese Bestandtheile in der ersten Tonart, die ihm eben einfällt; er unterwirft sie seinem Gefühl, seiner Begeisterung und seinem Genie, um alles Beliebige auszudrücken. Also hindert keine Tonart, das hervorbringen, was er wünscht und fühlt. Wir werden diesen Artikel über die Arien mit folgender Bemerkung beschliessen.

VON DEN MUSIKALISCHEN
Motiven oder Thema's.

Wenn die Tonsetzer auf dem Theater Erfolge erringen wollen, so muss ihre Musik reich an glücklichen Motiven sein. Geistreiche Thema sind meistens die Geburten des Zufalls, der unverhofften Ereignisse und Gaben einer augenblicklichen Begeisterung. Jedoch lehrt uns die Erfahrung, dass diejenigen, welche sich oft im Aufsuchen, im Erfinden von Gesängen üben, auch diejenigen sind, welche darin das Gelingenste leisten. Aber wie übt man sich, um die Erfindungsgabe zu Melodien zu erlangen?... Wir haben bereits in unserer Melodieschule nützliche Winke hierüber gegeben, auf die wir unsere Leser verweisen. Auch in dem 10^{ten} Theile unsers Lehrbuchs von der höhern Tonsetzkunst kann man das Nöthige über Hauptideen und Zusatzideen nachlesen. Wir fügen demnach hier nur noch einige Worte über diesen Gegenstand bei.

Man muss sich täglich in der Melodie üben, indem man aufsucht:

1^o *Des phrases de 2 mesures chacune avec son compagnon.*

de 3 mesures d^o . . . d^o . . .

de 4 mesures d^o . . . d^o . . .

de 5 mesures d^o . . . d^o . . .

2^o *En construisant des phrases isolées de six, de sept et de huit mesures :*

3^o *En inventant des périodes (voyez ce mot dans notre traité de mélodie) de 4, de 6 de 8 et même de 24 mesures .*

Comme ces chants doivent plaire sans le secours de l'harmonie, ou doivent pouvoir s'en passer à la rigueur, sans cesser de nous intéresser, il faut que le Compositeur s'habitue à les chercher sans ce moyen .

Deux ou trois motifs qui charment le public feront applaudir un long morceau de musique, pourvu qu'on les rappelle adroitement dans le courant du morceau, avec ou sans modification. Grâce à ces idées heureuses, d'autres, moins brillantes, plus communes même, passent inaperçues .

Il est à remarquer que des milliers de motifs les uns plus heureux que les autres, ont été trouvés et inventés sur deux accords seulement qui sont, l'accord parfait de la tonique et celui de la dominante avec ou sans la septième : Et ces motifs dont la création remonte vers le commencement du 18^e siècle et se continue encore de nos jours, ont charmé et charment encore les hommes de toutes les classes et de toutes les conditions .

Cette remarque avertit qu'il faut se méfier de l'harmonie et des modulations en cherchant et en créant des chants . En effet, l'intérêt harmonique est bien différent de l'intérêt mélodique ; l'un peut contrarier l'autre . Lorsqu'il s'agit de frapper juste et fort par l'harmonie, la mélodie doit lui être subordonnée et vice versa .

DES DUOS .

Lorsque sur la scène deux acteurs sont en présence, il vaut mieux faire un Duo qu'un air, si d'ailleurs la situation le comporte ; car il faut de la matière ou de l'étoffe pour y placer un Duo . Un dialogue insignifiant ou froid ne fournira point de quoi en faire un bon .

1^{tens} Phrasen von 2 Takten, jede mit ihrer Zusatzidee, oder ihrem Begleiter .

von 3 Takten, d^o . . . d^o . . .

von 4 Takten, d^o . . . d^o . . .

von 5 Takten, d^o . . . d^o . . .

2^{tens} Indem man abgesonderte Phrasen von 6, 7 und 8 Takten bildet .

3^{tens} Indem man Perioden erfindet, (man sehe diesen Artikel in unsrer Melodieschule) welche aus 4, aus 6, aus 8, und sogar aus 24 Takten bestehen .

Da diese Melodien auch ohne Hilfe der Harmonie gefallen müssen, oder wenigstens nöthigenfalls dieselbe nicht streng nöthig haben, und uns doch interessieren sollen, so muss der Tonsetzer sich angewöhnen, dieselben ohne Begleitung zu suchen .

Zwei oder drei Motive, welche das Publikum entzücken, sichern den Beifall auch einem langen Musikstücke, vorausgesetzt, dass man sie im Laufe desselben geschickt, (mit oder ohne Veränderungen) wiederkehren lässt. Diesen glücklichen Idee zu liebe, lässt man manches weniger glückliche, selbst gewöhnliche, unbemerkt vorübergehen .

Es ist bemerkenswerth, dass Tausende von den glücklichsten Motiven nur auf die zwei Accorde, den vollkommenen der Tonika, und jenen der Dominante, (mit oder ohne der Septime) gefunden und entdeckt worden sind : und diese Motive, von welchen Manche schon über ein Jahrhundert alt sind, haben entzückt und entzücken noch die Menschen aller Klassen und aller Bildungsstufen .

Diese Bemerkung beweist, dass man der Harmonie und den Modulationen misstrauen soll, wenn man Melodien sucht und erfindet . In der That ist die Wirkung der Harmonie von der Wirkung der Melodie sehr verschieden : denn Eine kann der Andern hinderlich sein . Wenn man eine grosse Wirkung durch die Harmonie bewirken will, so muss ihr die Melodie untergeordnet sein ; und eben so umgekehrt .

VOM DUETT .

Wenn zwei Personen auf der Bühne gegenwärtig sind, so ist ein Duett besser an seinem Orte, als eine Arie, wenn anders die Situation es erlaubt ; denn zu einem Duett muss man auch Stoff und Veranlassung haben . Ein unbedeutender und kühler Dialog wird zu einem guten Duett keinen Stoff liefern .

Il faut que le Duo soit lui même en situation, c'est-à-dire qu'il fasse partie essentielle d'une scène, ou qu'il renferme ce qui est le plus important; le plus intéressant dans une scène.

Si le Poète a eu la maladresse de mettre en prose (dans les Opéras où l'on parle et où l'on chante) la partie intéressante de la scène pour ajouter ensuite un Duo inutile et hors d'action, le Duo ne produira jamais son effet. C'est au Musicien d'exiger alors de son Poète qu'il versifie ce qui se trouve en prose pour avoir de quoi faire son Duo.

Les deux acteurs chantent 1^o alternativement ou 2^o simultanément, ou 3^o tantôt alternativement et tantôt simultanément. Lorsque le Duo est bâti sur un dialogue, on l'appelle Duo dialogué et l'on y chante presque toujours alternativement parce que les paroles l'exigent, et ne permettent que rarement de marier les deux voix. Mais il faut trouver dans tous les cas le moyen de les réunir de temps en temps, surtout vers la fin du morceau; sans quoi on ne ferait qu'un air dialogué et non pas un Duo. Si les paroles ne consistent qu'en questions et en réponses par exemple, et ne permettraient pas au Compositeur de marier les deux voix, ce dernier doit exiger de son Poète qu'il ajoute quelques vers qui permettent cette réunion, afin de rendre le morceau moins froid. Lorsque dans ces Duos dialogués, un ou plusieurs vers appartenant à une voix, sont de nature à pouvoir être chantés par la deuxième voix, (soit avec un léger changement soit sans ce changement) le Compositeur en profite pour réunir plus souvent les deux acteurs. Voici plusieurs manières de faire un Duo dialogué.

I.

On dialogue le Duo jusqu'à la Coda sans répéter les paroles, ou en les répétant selon les circonstances. Dans la Coda, on réunit les deux voix.

II.

On dialogue et l'on réunit alternativement les deux voix du commencement jusqu'à la fin du Duo.

III.

En adoptant la coupe binaire qui divise le Duo en deux parties, on réunit les deux voix

Das Duett muss selbst schon in der Situation liegen, das heisst, es muss einen wesentlichen Theil der Scene ausmachen, oder das Wichtigste und Interessanteste derselben in sich aufnehmen.

Wenn in der halb=gesprochenen, halb=gesungenen Oper der Dichter die Ungeschicklichkeit begeht, den interessanten Theil der Scene in Prosa zu setzen, um sodann ein unnützes überflüssiges Duett anzufügen, so wird dieses Duett niemals seinen Effekt machen. Dem Tonsetzer kommt es alsdann zu, seinen Dichter zur Überarbeitung der Prosa in ein versifiziertes Duett aufzufordern.

Die zwei Sänger singen 1^{tens} Einer nach dem andern, oder 2^{tens} zusammen, oder 3^{tens} bald nacheinander, bald zusammen. Wenn das Duett auf einem Dialog. (Gespräch) beruht, so nennt man es ein *dialogisirtes Duett*, und man singt da fast immer abwechselnd, weil die Worte es erfordern und nur selten erlauben, beide Stimmen zu vereinigen. Aber in allen Fällen muss man Mittel finden, sie bisweilen zusammen singen zu lassen, besonders gegen Ende des Tonstücks, weil man sonst statt dem Duo nur eine *dialogisirte Arie* machen würde. Wenn die Worte z. B. nur aus Fragen und Antworten bestehen, und dem Tonsetzer nicht erlauben, beide Stimmen zu vereinigen, so muss er seinen Dichter ersuchen, noch einige Verse beizufügen, welche diese Vereinigung erlauben, um dem Tonstücke mehr Wärme zu geben. Wenn in diesen *dialogisirten Duetten* ein oder mehrere, der einen Stimme zugehörigen Verse von der Art sind, dass sie auch von der andern mitgesungen werden können, (sei es mit einer leichten Veränderung, oder ohne dieselbe) so muss der Tonsetzer dieselben benutzen, um beide Sänger zu vereinigen. Hier sind mehrere Arten, wie man ein dialogisirtes Duett machen soll.

I.

Man dialogisirt das Duett bis zur Coda, indem man die Worte gar nicht, oder nur nach Umständen wiederholt. In der Coda vereinigt man beide Stimmen.

II.

Man dialogisirt und vereinigt abwechselnd beide Stimmen vom Anfang des Duetts bis an das Ende.

III.

Wenn man das Duett im zweitheiligen, (das Duett in 2 Theile theilenden) Rahmen schreibt, so vereinigt

vers la fin de chaque partie, en dialoguant le reste.

IV.

Prenant une coupe ternaire qui partage le Duo en trois parties, on peut dialoguer les deux premières parties en consacrant la troisième à la réunion. Ou bien on peut dialoguer seulement la seconde partie et réunir les voix dans les deux autres, qui du reste pourraient être semblables, sauf la Coda que l'on y ajoutera pour terminer le morceau.

REGLE GÉNÉRALE.

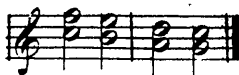
Chaque fois que les deux voix chantent ensemble, il faut qu'elles fassent une harmonie correcte à deux parties, abstraction faite de l'accompagnement instrumental, et il vaut mieux que le second dessus du Duo aille de temps en temps avec la basse de l'orchestre que de faire une mauvaise harmonie entre les deux voix. Si par exemple dans une marche de sixtes

N. 46.



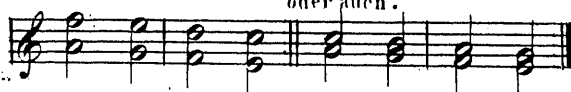
les deux voix faisaient la succession de quarts suivantes

N. 47.



l'harmonie en serait détestable malgré la basse d'orchestre; mais les deux voix pourraient faire dans cette marche sans nul inconvénient ce qui suit.

N. 48.



Cette règle s'applique à tous les cas où plusieurs voix chantent ensemble et font harmonie. C'est la grande différence du timbre qui existe entre les voix et les instruments qui dicte cette loi.

Dans un Duo qui n'est pas dialogué, il est toujours permis au Compositeur de faire chanter de temps en temps et isolément l'un ou l'autre

man beide Stimmen am Ende eines jeden Theils, das Übrige wird dialogisirt.

IV.

Wenn man sich des dreitheiligen Rahmens bedient, welcher das Duett in drei Theile absondert, so kann man die ersten zwei Theile dialogisiren, und den dritten zur Vereinigung bestimmen. Oder man kann auch nur den zweiten Theil dialogisiren, und in den zwei Andern, welche übrigens einander gleich sein können, die Stimmen vereinigen, wobei jedoch noch die für sich bestehende Coda zum Abschluss des Tonstücks beigelegt wird.

ALLGEMEINE REGEL.

Jedesmal, wenn beide Stimmen zusammen singen, müssen sie gegeneinander eine richtige zweistimmige Harmonie bilden, abgesehen von der Instrumentalbegleitung; und es ist sogar besser wenn die zweite (tiefere) Stimme des Gesangs bisweilen mit den Orchesterbässen im Unison mitgeht, als dass sie mit der ersten Gesangstimme eine schlechte zweistimmige Harmonie mache. Wenn, z: B: im folgenden Sexten- gange:

die beiden Singstimmen die folgenden Quartenaussagen führen wollten:

so wäre die Harmonie abscheulich, ungeachtet des Orchesterbasses; aber beide Singstimmen können diesen Gang ohne Anstand folgendermassen ausführen:

ou bien.
oder auch.

Diese Regel muss in allen Fällen angewendet werden, wo mehrere Singstimmen zusammenwirken und eine Harmonie bilden. Der grosse Unterschied in der Verschiedenheit des Klanges, welcher zwischen den Menschenstimmen und den Orchesterinstrumenten Statt findet, hat diese Regel begründet.

In einem nicht dialogisirten Duett ist es dem Tonsetzer stets erlaubt, von Zeit zu Zeit den einen oder andern Sänger einzeln singen zu lassen, und, wenn er

personnage, et d'employer de petits bouts d'airs quand il le desire. L'emploi de ce qu'on appelle *imitations* (Voyez cet article dans la 7^{ème} partie de notre traité de haute composition) est très avantageux dans les Duos, et produit toujours de l'effet lorsque les imitations sont saillantes, bien amenées et bien faites sous le rapport harmonique.

La coupe ou forme d'un Duo est très souvent arbitraire, selon les idées musicales du Compositeur, selon sa fantaisie et son génie; mais elle dépend quelquefois aussi des paroles et de la situation qui peuvent exiger telle coupe de préférence à telle autre. On ne peut pas donner des règles fixes à cet égard. Souvent un Auteur, en commençant son morceau, ne sait pas lui-même en définitive quelle sera sa forme. Guidé par le sentiment, il suit son imagination ou sa verve, d'idée en idée; enfin il s'aperçoit que sa composition a suffisamment d'étendue et de développement; il songe à la Coda, sans s'inquiéter de la forme ou de la coupe du Duo. Nous avons déjà fait remarquer dans l'article précédent, que l'intérêt d'un morceau de Musique ne dépendait pas de la coupe; car celle-ci pourrait être l'une des plus régulières et l'une des plus usitées, et le morceau cependant se trouver fort mauvais: et au contraire un morceau dans une coupe tout à fait nouvelle, inusitée et libre, peut avoir beaucoup de charme et d'intérêt si tout le reste est parfait. Cette remarque s'applique en général à tous les morceaux de Musique que nous traiterons dans cet ouvrage.

Les deux personnages chantants expriment: 1^o ou le même besoin, les mêmes idées, le même désir, les mêmes sentiments, les mêmes passions; ou 2^o ils sont en opposition: l'un est gai tandis que l'autre est triste; l'un est colère, l'autre calme; l'un déteste une chose que l'autre aime; l'un est agité d'une passion violente, l'autre au contraire se réjouit, et ainsi de suite.

Les Duos qui se trouvent dans le premier cas sont les plus communs et aussi les plus naturels, musicalement parlant. Mais les Duos qui appartiennent au second cas méritent des explications particulières.

L'expérience prouve ce qui suit:

1^o Nous ne pouvons pas éprouver deux sen-

will. kleine Ariensätze einzuflechten. Die Anwendung dessen, was man *Imitation* nennt. (man sehe diesen Artikel im 7^{ten} Theil unserer Compositionslehre.) ist in Duetten sehr vortheilhaft, und stets von Wirkung, wenn die Imitationen geistreich, wohl durchgeführt und in harmonischer Rücksicht gut gearbeitet sind.

Die Form eines Duetts ist sehr oft willkürlich, je nach den musikalischen Ideen des Tonsetzers, nach seiner Fantasie und seinem Genie; aber sie hängt auch bisweilen von den Worten und von der Situation ab, welche eine Form vorzugsweise vor der andern erforderlich machen können. Hierüber kann man keine bestimmten Regeln geben. Oft weiss ein Tonsetzer, wenn er sein Tonstück anfangt, selber nicht bestimmt, welche Form es erhalten wird. Vom Gefühl geleitet, folgt er seiner Einbildungskraft oder seiner Begeisterung von einer Idee zur andern; endlich nimmt er wahr, dass seine Composition hinreichend lang und entwickelt ist; er denkt an die Coda, ohne sich um die Form oder den Rahmen des Duetts zu bekümmern. Wir haben schon in dem vorhergehenden Artikel bemerkt, dass das Interessante eines Tonstücks nicht von seiner Form abhängt; denn diese könnte eine der regelmässigsten und gebräuchlichsten sein, und das Tonstück doch nichts taugen: so wie im Gegentheil ein Gesang in ganz neuer, freier und ungebrauchter Form, sehr reizend und interessant sein kann, wenn nur sonst alles gut gearbeitet ist. Diese Bemerkung ist im allgemeinen auf alle Musikstücke anzuwenden, die wir in diesem Werke besprechen werden.

Die zwei singenden Personen drücken aus: 1^{tens} entweder dasselbe Bedürfniss, dieselben Ideen, dieselben Wünsche, dieselben Gefühle, dieselben Leidenschaften; — oder 2^{tens} sie sind gegen einander gestimmt: der Eine ist fröhlich während der Andere trauert; der Eine ist im Zorne, der Andere ruhig; der Eine verabscheut eine Sache, die der Andere liebt; der Eine ist von einer heftigen Leidenschaft bewegt, während der Andere frohlockt; u. s. w.

Die Duetten, welche sich im ersten Falle befinden, sind die gewöhnlichsten und auch natürlichsten in musikalischer Hinsicht. Aber die Duetten des zweiten Falls bedürfen besonderer Erklärungen.

Die Erfahrung lehrt folgendes:

1^{tens} Wir können nicht zu gleicher Zeit zwei

sations contraires ou différentes en même temps.

2^o *La Musique ne fait et ne peut faire sur nous qu'un seul genre d'impressions dans un même instant. S'il était possible qu'elle en produisît plusieurs à la fois, elle nous paraîtrait confuse, riciieuse, embrouillée sinon insupportable, toujours par la raison que nous ne sommes pas organisés de manière à éprouver simultanément des sensations opposées.*

3^o *La Musique emploie des choses fort différentes à la fois, comme par exemple toute sorte de notes, graves, moyennes et aiguës; toute sorte de valeurs de notes; toute sorte d'instruments et de timbres; et cependant cette grande variété d'objets ne cause qu'une seule impression, lorsqu'elle se trouve réunie, pour ainsi dire, sur un seul point.*

4^o *L'oeil distingue différents objets à la fois, mais leur diversité ne produit qu'un seul effet, une seule sensation, en les considérant tous ensemble.*

5^o *Lorsqu'on considère différents objets non à la fois, mais l'un après l'autre, chacun peut produire une sensation ou une impression différente, selon la nature et la variété de ces objets. En nous présentant ces mêmes objets à la fois, nous éprouvons une nouvelle sensation qui est, pour ainsi dire, un composé de toutes les précédentes, et qui n'a rien de commun avec aucune des sensations précédentes isolément prises.*

Appliquons ce que nous venons de dire à un Duo ou à un morceau d'ensemble quelconque, et lorsqu'on doit faire chanter en même temps des personnages qui ont des caractères ou des passions opposés.

Le Compositeur en s'occupant de deux acteurs ou plus, n'importe la diversité de leurs caractères ou de leurs passions, est forcé de les faire chanter dans la même mesure, dans les mêmes tons, sur les mêmes accords, et avec le même accompagnement, parcequ'il n'est pas possible que deux acteurs chantent en même temps sur des mesures, des tons, des accords différents, et que l'un soit autrement accom-

einander entgegengesetzte, oder verschiedene Eindrücke empfinden.

2^{ens} Die Musik macht auf uns in einem und demselben Augenblicke stets nur eine einzige Art von Eindruck und kann auch nur eine einzige machen. Wenn es möglich wäre, dass sie deren mehrere zu gleicher Zeit hervorbrächte, so würde sie uns verwirrt, verfehlt, verpfuscht, ja unerträglich erscheinen, und zwar immer aus dem Grunde, weil wir nicht so organisiert sind, um zu gleicher Zeit entgegengesetzte Eindrücke in uns aufzunehmen.

3^{ens} Die Musik wendet zu einer und derselben Zeit sehr verschiedene Mittel an, wie z. B.: alle Arten von sehr langen, mässig kurzen und sehr abgestossenen Noten und von dem verschiedensten Notenwerthe; alle Arten von Instrumenten und deren mannigfaltigen Klänge; und doch bringt diese grosse Abwechslung der Mittel nur einen einzigen Eindruck hervor, wenn sie sich, so zu sagen, auf einem einzigen Punkte vereinigt befindet.

4^{ens} Das Auge unterscheidet verschiedene Gegenstände zugleich; aber deren Verschiedenheit bringt, wenn man sie alle zusammen betrachtet, doch nur einen einzigen bestimmten Eindruck hervor.

5^{ens} Wenn man verschiedene Gegenstände nicht auf einmal, sondern einen nach dem andern betrachtet, so kann jeder derselben, nach seiner Abwechslung und seinem Unterschiede, einen verschiedenartigen Eindruck hervorbringen. Wenn wir nun aber alle diese Gegenstände sodann wieder auf einmal übersehen, so empfinden wir wieder einen neuen Eindruck, der, so zu sagen, eine Zusammensetzung aller Vorigen war, und der mit den frühern Eindrücken, (einzeln genommen), nichts gemein hat.

Wenden wir nun das eben Gesagte auf ein *Duett*, oder sonst irgend ein *Ensemblestück* an, wo man zu gleicher Zeit Personen von entgegengesetzten Charakteren und Leidenschaften zusammen singen lassen soll.

Wenn der Tonsetzer sich mit diesen zwei oder mehreren Personen beschäftigt, so ist er, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit ihrer Charaktere und Leidenschaften, gezwungen, sie in derselben Taktart, in derselben Tonart, auf dieselben Accorde und mit derselben Begleitung singen zu lassen, weil es unmöglich ist, dass zwei Sänger zu gleicher Zeit in entgegengesetzten Takt- und Tonarten, auf verschiedene Accorde singen, und dass der Eine anders als der Andere be-

pagné que l'autre . Mais il est possible et même très facile de leur donner des valeurs différentes de notes , par exemple : à l'un des blancs taillés que l'autre fait des noires ou des croches etc. etc. : C'est le seul moyen par lequel un Compositeur est en état de les faire distinguer ; et ce moyen se réduit à zéro , quand on réfléchit qu'on peut l'employer sans nuire inconvenient pour deux Acteurs de même caractère , animés par les mêmes passions . Aussi , la théorie sous ce rapport se borne à ce qui suit :

En faisant chanter en même temps deux acteurs dont l'un exprime , par exemple , de l'amour et l'autre de la colère le Compositeur choisira l'une des deux passions , attendu qu'il ne peut pas exprimer les deux à la fois , et que la Musique ne produit qu'une sensation momentanée . Ainsi il imitera seulement le mouvement de la colère , ou seulement la passion de l'amour . Les acteurs doivent faire le reste , c'est-à-dire qu'ils indiquent la différence de leur caractère , de leurs sentiments , de leurs passions respectives par des gestes analogues , par des accents , des expressions de la figure , par leur pantomime et. et. (*) Mais , là où le Compositeur fait chanter ces personnages opposés l'un après l'autre , il cherchera à produire le contraste qui les distingue , ce qui est facile lorsqu'il a du talent ; car les moyens musicaux pour trouver des effets opposés ne manquent pas : il les trouvera dans la différence des instruments et de leur timbre ; dans celle des valeurs de notes ; dans les différents accords ; dans le fort et le piano ; dans le choix des tons ; dans les notes élevées et les notes graves ; dans la succession de l'unisson et de l'harmonie ; dans les différentes masses dont se compose l'orchestre etc. etc. .

Nous avons déjà fait observer dans l'article précédent que le Compositeur est libre de répéter des mots ou des vers , d'en changer l'ordre , d'accourcir les phrases etc. : pourvu que dans

gleitet werde . Aber es ist möglich , und sogar leicht , ihnen Noten von verschiedenem Werthe zuzufügen : so , z. B. : dem Einen halbe Noten , während der Andere Vierteln oder Achteln hat , u. s. w. : . Dieses ist das einzige Mittel durch welches der Tonsetzer sie zu unterscheiden vermag , und dieses Mittel ist so gut wie gar nichts , wenn man bedenkt , dass man sich desselben auch ohne Übelstand bei zwei , von demselben Charakter und von gleichen Leidenschaften beseelten Sängern bedienen kann . Demnach beschränkt sich die Theorie in dieser Rücksicht nur auf Folgendes :

Wenn man zu gleicher Zeit zwei Sänger singen lässt , wovon der Eine z. B. : Liebe und der Andere Zorn ausdrückt , so muss der Tonsetzer die Eine von diesen zwei Leidenschaften auswählen , da er nicht beide zugleich ausdrücken kann und da die Musik nur eine augenblickliche Wirkung hervorbringt . Demnach mahlt er nur den Zorn . oder nur die Liebe . Die Sänger müssen nun das Übrige thun ; das heisst , sie müssen die Verschiedenheit ihres Charakters , ihrer Gefühle , ihrer gegenseitigen Leidenschaften durch entsprechende Gebärden , durch den Ausdruck ihrer Figur , durch ihre Pantomimen , u. s. w. : ausdrücken . (*) Aber da , wo der Tonsetzer diese Personen nacheinander singen lässt , da kann er suchen den Kontrast auszumahlen , welcher sie unterscheidet , was leicht ist , wenn er Talent hat ; denn in der Musik mangeln keineswegs die Mittel , um entgegengesetzte Wirkungen zu finden : er findet deren in der Verschiedenheit der Instrumente und ihres Klanges ; in jener des Notenwerths ; in den verschiedenen Accorden ; in der Anwendung des *forte* und *piano* ; in der Wahl der Tonarten , in den höhern und tiefern , so wie in den schnellern und langsamern Noten , in der Abwechslung des *Unisons* mit der Harmonie , in den verschiedenen Zusammensetzungen der Massen , aus welchen das Orchester besteht , u. s. w. : .

Wir haben schon im vorhergehenden Artikel angedeutet , dass der Tonsetzer die Freiheit hat , Worte oder Verse zu wiederholen , deren Ordnung zu verändern , die Phrasen zu verkürzen , u. s. w. : vorausgesetzt , dass

(*) Nous savons très bien , qu'à force de chercher , l'on peut inventer des chants de différents caractères pour être chantés simultanément ; et il faut en user dans certaines circonstances . On en trouve , entre autres un exemple dans le Duo d'Iphigénie en Aulide par GLUCK entre Iphigénie et Achille ; un autre exemple se rencontre dans la Vesta entre Licinius et le grand Prêtre . Mais ces exemples sont des exceptions qui ne peuvent servir de règle générale à la pratique ; leur grande rareté en est la preuve .

(*) Wir wissen sehr wohl , dass man nach angestrengtem Suchen , Gesänge von verschiedenem Charakter erfinden kann , welche zusammen gesungen werden : und bei gewissen Umständen muss man davon Gebrauch machen . So findet man , unter andern , dergleichen in dem Duett zwischen Iphigénie und Achilles , in der Oper : Iphigénie in Aulis , von GLUCK , und ein anderes Beispiel findet sich in der Vesta in dem Duett zwischen Licinius und dem Oberpriester . Aber diese Beispiele sind Ausnahmen , welche nicht als allgemeine praktische Regel gelten können ; Beweis davon ist ihre Seltenheit .

toutes ces licences, il ne blesse pas la raison ou le sens commun, c'est-à-dire, qu'il ne fasse pas de phrases qui n'aient pas de sens. Mais il est juste qu'il respecte les idées du Poëte au moins la première fois, en rendant ses vers tels qu'il les a conçus, ce qui n'empêche pas, même dans ce cas, de répéter par-ci par-là un mot ou un vers, s'il le faut.

OBSERVATION GÉNÉRALE

sur la longueur des morceaux de Musique destinés au Théâtre.

Lorsque le public vous écoute patiemment et sans distraction, il faut que vous ayez le talent de lui plaire, ou de l'amuser, ou de l'intéresser. Le plus souvent il mesure le temps de ses jouissances, et le trouve fréquemment trop long.

La longueur d'un morceau de Musique est ou positive, ou elle n'est que relative. L'on conçoit facilement qu'un morceau (fut-il même parfaitement bien fait) peut devenir trop long, lorsqu'il outrepassé le temps qu'une attention soutenue peut y donner sans se fatiguer à l'excès. Ce morceau est donc d'une longueur positive. Mais si le morceau est bon, il y a un remède sûr contre la longueur, c'est de l'abrégé.

Un morceau mal conçu, mal exécuté, sans attrait et qui par conséquent ennuit promptement, paraît toujours trop long, fut-il même court comparativement à un autre beaucoup plus long, mais intéressant: Cette longueur est donc relative. Ainsi, un morceau saillant de 150 mesures par exemple, et que l'on écoute avec plaisir, pourrait paraître court, tandis qu'un autre de 70 mesures seulement, mais qui ne dit rien, peut devenir beaucoup trop long. A cette longueur-ci il n'y a pas de remède.

Un morceau qui n'est pas en situation et qui par cette raison devient inutile, paraîtra toujours trop long. En ce cas, il faut être au moins aussi court que possible.

Chaque fois que le Compositeur prolongera trop l'action scénique, il sera toujours trop long et nuira, surtout en France, non seulement à sa Musique mais encore au poëme.

Il faut surtout se méfier des ritournelles

er durch alle diese Freiheiten nicht den richtigen und gesunden Sinn verletze, das heisst, dass er nicht Phrasen ohne allen Sinn bilde. Aber es ist nothwendig, dass er wenigstens das Erstmal die Ideen des Dichters achte, indem er dessen Verse so gibt, wie sie geschrieben worden, was ihn übrigens auch in diesem Fall nicht hindert, hie und da ein Wort oder einen Vers, wenn es sein muss, zu wiederholen.

ALLGEMEINE BEMERKUNG über die Länge der für die Bühne bestimmten Tonstücke.

Wenn Euch das Publikum geduldig und ohne Zerstreuung zuhört, so müsst Ihr das Talent haben, ihm zu gefallen, es zu ergötzen, oder es zu interessieren. Meistens misst es die Zeit seiner Unterhaltungen, und nur zu oft findet es sie zu lang.

Die Länge eines Musikstückes ist entweder positiv (festgesetzt) oder relativ (von den Umständen abhängig). Man begreift leicht, dass ein Tonstück (selbst das an sich Gelungenste) zu lang erscheinen kann, wenn es die Zeit überschreitet, welche eine ununterbrochene Aufmerksamkeit demselben ohne Ermüdung widmen kann. Ein solches Stück hat demnach eine positive zu grosse Länge. Aber wenn das Stück gut ist, so giebt es gegen die Länge ein sicheres Mittel, nämlich es abzukürzen.

Ein übelbefundenes, schlecht aufgeführtes, reizloses und folglich bald langweilendes Stück scheint immer zu lang; wäre es auch, mit einem andern viel längern verglichen, noch so kurz: diese Länge ist demnach relativ. Also kann z. B. ein geistreiches Tonstück von 150 Takten, welches man mit Vergnügen anhört, kurz scheinen, während ein anderes nichtssagendes von 70 Takten dem Zuhörer viel zu lang wird. Für diese Gattung von Länge giebt es kein Mittel.

Ein Stück, welches nicht zur *Situation* gehört, und aus diesem Grunde unnöthig ist, erscheint jedesmal zu lang. In solchen Fällen muss man sich wenigstens so kurz als möglich fassen.

Jedesmal, wenn der Tonsetzer die dramatische Handlung zu sehr verlängert, wird er immer zu lang sein, und wird, (besonders je gebildeter und erfahrener sein Publikum ist,) nicht nur seiner Musik, sondern auch der Dichtung schaden.

Vorzüglich muss man den langen und unnützen

longues et oisives : elles refroidissent souvent la scène en détournant l'attention du public et en la fixant sur l'orchestre, au lieu de la porter sur les acteurs. — Poursuivons maintenant ce que nous avons encore à dire sur les Duos.

Il y a des Duos déclamés comme il y a des airs déclamés. Ces Duos sont presque toujours dialogués. En les composant, il est bon de chercher en même temps l'accompagnement et la déclamation vocale ; car l'orchestre est dans ce cas une partie fort importante. C'est dans l'orchestre que l'on met des petites phrases chantantes et saillantes qui peuvent se reproduire souvent dans le courant du Duo, c'est l'orchestre qui doit spécialement plaire et intéresser. La voix ne fait ici que déclamer sur le fond des accords, tandis que les instruments chantent pour elle. Pour que tout cela se lie, se marie et marche convenablement ensemble, il faut chercher simultanément et la partie vocale qui déclame, et l'orchestre qui chante.

Mais dans les Duos où les voix doivent briller, attirer toute l'attention sur elles, en un mot, faire pour ainsi dire à elles seules les frais du morceau, il est essentiel que le Compositeur s'occupe d'abord et spécialement des voix. En conséquence il créera d'abord son Duo, en donnant l'intérêt principal aux deux voix. En suite il s'occupera de l'orchestre, en cherchant préalablement une bonne basse d'accompagnement à son Duo. Sur cette basse, il dessinera les autres parties de manière à ne point nuire aux voix, et à ne pas ternir leur éclat par un accompagnement trop riche ou trop chargé, et par conséquent déplacé dans cette sorte de Duo.

Les ritournelles ne sont pas nécessaires dans le courant d'un Duo ou d'un morceau d'ensemble. Pour reposer une voix, on en fait chanter une autre. Cette dernière manière est toujours préférable, parcequ'elle fixe sans cesse l'attention sur les acteurs, sans compter qu'il est inconvenant de faire taire sans rime ni raison tous les acteurs à la fois, ce qui du reste est toujours froid. Voici un exemple de Duo.

Ritornellen misstrauen ; sie erkälten häufig die Handlung und lenken die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Orchester, anstatt sie auf die Sänger zu richten. — Doch setzen wir unsere Bemerkungen über die Duetten fort.

Es gibt deklamirte Duetten so gut wie es deklamirte Arien gibt. Solche Duetten sind fast immer dialogisirt. Indem man sie componirt, ist es gut zur selben Zeit die Begleitung und die Gesangsdeclamation zu suchen ; denn das Orchester spielt in diesem Falle eine sehr wichtige Rolle. Diesem muss man da die kleinen und anziehenden Gesangsphrasen zutheilen, welche im Laufe des Duetts oft wiederkehren können ; das Orchester ist, welches hier vorzugsweise gefallen und interessiren soll. Die Gesangstimme thut hier weiter nichts, als auf dem Grunde der Accorde ihre Declamation auszuführen, während die Instrumente an ihrer Statt den Gesang haben. Damit nun alles dieses sich gut vereine, zusammen passe und so fortschreite, muss man die deklamirende Singstimme und das melodieführende Orchester *zugleich* erfinden.

Aber in jenen Duetten, wo die Singstimmen glänzen, alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen, gewissermassen allein den Werth des Tonstückes ausmachen müssen, da ist es wesentlich nöthig, dass der Tonsetzer sich zuerst und besonders mit dem Gesange beschäftigt. Er hat daher vor allem das Duett zu erfinden, indem er das vorzüglichste Interesse in die zwei Singstimmen legt. Hierauf erst hat er sich mit dem Orchester zu beschäftigen, indem er vor Allem andern einen guten Begleitungsbass für sein Duett aufsucht. Auf den Grund dieses Basses zeichnet er die andern Stimmen in der Art, dass die Singstimmen nicht gedeckt und in der Entfaltung ihres Glanzes durch ein allzu reiches oder überladenes Accompagnement gehindert werden, was in dieser Gattung von Duetten stets übel angebracht wäre.

Die Ritornelle sind im Laufe eines Duetts oder Ensemblestückes nicht nothwendig. Um einer Singstimme Ruhe zu gönnen, lässt man die Andere singen. Diese letzte Art ist stets vorzuziehen, weil sie die Aufmerksamkeit der Zuhörer stets auf die Sänger lenkt, abgesehen davon, dass es unschicklich wäre, ohne alle Ursache alle Sänger auf einmal schweigen zu lassen, was stets kalt lässt. Hier folgt das Beispiel eines Duetts.

DUO

DUETT

dans l'opéra: Sapho.

aus der Oper: Sapho.

N^o. 49.

Pianoforte.

Adagio.

SAPHO. Recitatif.

Rapelle toi ces chants de mon a-mour inter=prètes tou=chants ton àme, hé =
 Erinne Dich der Zeit wo mein Ges=ang liebevoll dich ent=zückt.... da war dein

las! é=tait encor sen=si=ble! tes yeux me trouvaient belle alors que je chan=
 Herz für Liebe noch empfäng=lich! dein Au=ge fand mich schön so wie mein Sai=ten =

Phaon.

Sapho.

tais. Où suis=je? Dieux comme tu m'écou=tais! je crois t'avoir en=
 spiel. Wo hin ich? Wie horchtest du meinem Laut! noch glaub ich dich zu

cor: sehn: tu respirais à peine, et ta bouche semblait re = te = nir l'air ha =
du athme = fest mit Mühe und dein Mund hielt ge = walt = sam die Seufzer zu =

lei = ne, a = lors à tes transports ne pouvant ré = sis = ter ces ac = cens que ma
rü = eke, ach da, da konnt ich nicht dei = nem Flehn wi = der = stehn und die Lieder die

voix venaient de faire en = tendre, ta voix ai = mait à les re = pren = dre;
mei = ne Schwäche dir ver = riethen, vermählten sich mit dei = ner Stim = me;

Andante con moto.

je di = saïs, et bien = tôt tu sa = vais ré = pé = = = ter: Heu 1
was ich sprach wieder = hohl = test du bald' lie = be = = = voll: Wie

reu = se près de toi qui pour toi seul sou = pi = re, qui sur = prend sur ta
glücklich ist wer deiner Lie = be sich er = = freu = et, wenn dein Aug' und dein

bou = che et qui lit dans tes yeux et l'a-veu le plus ten = dre et le plus doux sou =
Mund das Ge = ständ = niss ver = traut, deiner zarten, Ge = fühl = le, wenn die Lip = pe

fz

rire et le plus doux sou = ri = re! elle est é = gale aux Dieux! elle est é =
flüstert, und die Lip = pe flü = stert: ich bin auf e = wig dein! ja ich

fp

Phaon.

gale elle est é = gale aux Dieux! Heu = reux qui près de toi pour toi seu = le sou =
bin, ich bin auf e = wig dein! Wie glück = lich ist wer deiner Liebe sich er =

pi = re, qui sur = prend sur ta bou = che et qui lit dans tes yeux et l'a-veu le plus
freu = et, wenn dein Aug' und dein Mund das Ge = ständ = niss ver = traut, deiner zarten Ge =

ten = dre et le plus doux sou = rire et le plus doux sou = ri = re!
fühl = le, wenn die Lip = pe flüstert, wenn die Lip = pe flü = stert:

fz

il est é = gal aux Diéu! il est é = gal il est é = gal aux Dieux!
 ich bin auf e = wig dein, ja ich bin, ich bin auf e = wig dein!

fp *fp* *fp* *fp*

Sapho.

Je sens de veine en veine u = ne sub = ti = le flamme courir partout mon corps sitôt que je te
 Wenn ich dich seh Ge = lieb = ter, glüht in meinen Adern ein ü = ber = irrdisch Feu = er, das mich still ver =

vois, dans les transports brû = lans ou s'é = ga = re mon / à = me, je de = meu = re sans
 zehrt, und oft ver = su = che ich mein Gefühl aus = zu = drü = cken, doch die Stim = me ver =

voix je de = meu = re sans voix. Heu = ren = se près de
 sagt, doch die Stim = me ver = sagt. Wie glück = lich ist wer

Phaon.

Heu = reux qui près de
 Wie glücklich ist wer

toi qui pour toi seul sou = pi = re, qui sur prend sur ta bon = che et qui lit dans tes
 deimer Lie = be sich er = freu = et, wenn dein Aug' und dein Mund das Geständ = niss ver =

toi pour toi seu le sou = pi = re, et qui lit dans tes
 dei = ñer Lie = be sich er = freu = et, wenn dein Aug' und dein

yeux et l'a = ven le plus ten = dre et le plus doux sou = ri = re et le plus doux sou =
 traut deiner zarten Ge = fñh = le, wenn die Lip = pe flñstert, wenn die Lip = pe

yeux et l'a = ven le plus ten = dre et le plus doux sou = ri = re et le plus doux sou =
 Mund das Geständniss ver = traut, wenn die Lip = pe flñstert, wenn die Lip = pe

ri = re! elle est é = gale aux Dieux! elle est é = gale, elle est é = gale aux
 flñ = stert: ich binauf e = wig dein, ja ich bin, ich bin auf e = wig

ri = re! il est é = gale aux Dieux, il est é = gal aux
 flñ = stert: ich bin auf e = wig dein, ich bin auf e = wig

Dieux. Un nu = ge con = fus se ré = pand sur ma = vu = e je n'entends plus je
dein! Mich ergreift sanftes Bau = gen, mich fasst süs = ser Schmerz und von zärtli = chem Ver =

Dieux. dein!

tombe en de mol = les lan gueurs, et pa = lé sans ha = leine in = ter = dité é = per = du = e, je
lau = gen erhebt dieses Herz, es fasst mich sanftes Ban = gen, mich fasst süs = ser Schmerz, von

trem = ble je me meurs je trem = ble je me
zärt = li = chem Ver = lau = = gen he = het die = ses

meurs. Heu = ren = se près de toi qui pour toi seul sou = pi = = re
Herz. Wie glücklich ist wer dei = ner Lie = be sich er = freu = et,
Heu = reux qui près de toi pour toi seu = le sou = pi = = re
Wie glücklich ist wer dei = ner Lie = be sich er = freu = et,

fp

et qui lit dans tes yeux et l'a-veu le plus
wenn dein Aug' und dein Mund das Geständ-niss ver-

qui sur-prend sur ta bou-che et qui lit dans tes yeux et l'a-veu le plus
wenn dein Aug und dein Mund das Ge-ständ-niss ver-traut deiner zar-ten Ge-

ten = = = dre et le plus doux sou = ri-re et le plus doux sou = ri = re !
traut wenn die Lip = pe flüstert, wenn die Lip = pe flü = stert :

ten = = = dre et le plus doux sou = ri-re et le plus doux sou = ri = re !
füh = = = le, wenn die Lip = pe flüstert, wenn die Lip = pe flü = stert :

fp

elle est é = gale aux Dieux! elle est é = gale aux
ich bin auf e = wig dein, ich bin auf e = wig

il est é = gal aux Dieux! il est é = gal, il est é = gal aux
ich bin auf e = wig dein, ja ich bin, ich bin auf e = wig

Dieux, qui lit son des = tin dans tes yeux un sou = ri = re l'é =
 dein! ich bin e = wig dein, ja ich bin, ja ich bin e = wig.

Dieux, qui lit son des = tin dans tes yeux un sou = ri = re l'é =
 dein! ich bin e = wig dein, ja ich bin, ja ich bin e = wig.

p

f

lève aux cieux! l'é = lève aux cieux! dans
 e = wig dein, auf e = wig dein! ich

lève aux cieux! l'é = lève aux cieux! dans
 e = wig dein, auf e = wig dein! ich

p

f

p

son brûlant dé = li = re dans son brûlant dé = li = re elle est é = gale elle
 bin auf e = wig dein, ich bin auf e = wig dein, ich bin auf e = wig.

son brûlant dé = li = re dans son brûlant dé = li = re il est é = gale elle
 bin auf e = wig dein, ich bin auf e = wig dein, ich bin auf e = wig.

cresc.

est é = gale elle est é = gale aux Dieux,
 dein, auf e = wig, ja auf e = wig dein!

est é = gale il est é = gale aux Dieux,
 dein, auf e = wig, ja auf e = wig dein!

elle est e = gale elle est é = gale aux Dieux, elle est é =
 ich bin auf e = wig, ja auf e = wig dein, ich bin auf

il est e = gal il est é = gal aux Dieux, il est é =
 ich bin auf e = wig, ja auf e = wig dein, ich bin auf

gale elle est e = gale aux Dieux, elle est e = gale aux Dieux, elle est e =
 e = wig, ja auf e = wig dein, ich bin auf e = wig dein, ich bin auf

gal il est e = gal aux Dieux, elle est e = gal aux Dieux, il est e =
 e = wig, ja auf e = wig dein, ich bin auf e = wig dein, ich bin auf

gale aux Dieux.
 e = wig dein !

gal aux Dieux.
 e = wig dein !

Dans une quantité de Duos Italiens modernes, une voix commence à chanter seule durant 30 à 40 mesures. La seconde voix lui répond également seule par la même phrase de 30 ou 40 mesures, sauf la transposition quand les voix sont inégales; après cela elles se réunissent. Cette manière de se jeter la balle est froide et peu dramatique; elle peut convenir pour un concert; mais sur la scène, une voix ne doit jamais chanter seule et sans nécessité pendant 30 ou 40 mesures, non seulement dans un Duo mais même dans un morceau d'ensemble quelconque.

In einer grossen Zahl der italienischen *Duette* fängt eine Stimme allein während 30 bis 40 Takte zu singen an. Die zweite Stimme antwortet ihr ebenfalls allein durch dieselbe, 30 bis 40 Takte lange Phrase, ausgenommen dass sie allenfalls transponirt wird, wenn die Gesangstimmen einander nicht gleich sind; hierauf vereinigen sie sich erst. Diese Art, sich die Melodie einander wie einen Spielball zuzuwerfen, lässt kalt, und ist eben nicht sehr dramatisch; sie kann für ein Concert passend sein: aber auf der Bühne soll niemals eine Person ohne Nothwendigkeit durch 30 oder 40 Takte in einem Duett, und überhaupt selbst in einem Ensemblestück allein singen.

VIERTES

R M G H.

Quatrième Livre.

D. et C. N^o 1084. D.

Table des matières.

IV^e LIVRE.

DU TRIO	143
<i>Observation sur les morceaux vocals non accompa-</i> <i>gnés</i>	144
<i>Observation sur l'harmonie des trois voix</i>	145
<i>Des morceaux d'ensemble pour 4, 5, 6 voix et plus</i>	148
<i>Observations et règles sur l'harmonie des morceaux</i> <i>d'ensemble</i>	149
<i>Sur les différentes situations dans lesquelles on em-</i> <i>ploie les morceaux d'ensemble</i>	158
<i>Sur l'accompagnement des morceaux d'ensemble</i>	161
<i>Sur les paroles d'un morceaux d'ensemble</i>	171
<i>Des Choeurs</i>	173
<i>Des Choeurs pour voix égales</i>	175
<i>Des Choeurs d'hommes</i>	178
<i>Des Choeurs pour les quatre genres de voix</i>	183
<i>Des Choeurs doubles, triples et quadruples</i>	184
<i>Des Choeurs en action</i>	188
<i>Des Choeurs que l'on ajoute à des morceaux faits</i> <i>auparavant</i>	189
<i>Choeurs chantants</i>	195
<i>Des chœurs dessinés</i>	197

Inhalt.

4^{tes} BUCH.

VOM TERZETT	143
Bemerkung über Gesangstücke ohne alle Beglei = tung	144
Bemerkung über die Harmonie für drei Stimmen	145
Von den Ensemble=Stücken für 4, 5, 6 und mehr Stimmen	148
Bemerkungen und Regeln über die Harmonie der En = semblestücke	149
Über die verschiedenen Situationen in welchen man von den Ensemblestücken Gebrauch macht	158
Über das <i>Accompagnement</i> der Ensemblestücke	161
Von den Text= Worten in einem Ensemblestück	171
Von den <i>Chören</i>	173
Von den gleichstimmigen <i>Chören</i>	175
Von den Männerchören	178
Von den <i>Chören</i> für alle 4 Stimmgattungen	183
Von den doppelten, dreifachen und vierfachen <i>Chören</i>	184
Von den <i>Chören</i> in bewegter Handlung	188
Von den <i>Chören</i> , welche man den schon früher com = ponirten Tonstücken beifügt	189
Über <i>Vocal=Chöre</i> , welche zugleich die Melodie ausführen	195
Von den <i>Chören</i> in strengerm Style	197

IV^{ème} LIVRE.

DU TRIO.

A moins que la situation théâtrale n'exige que un ou plusieurs acteurs se taisent durant un morceau de Musique, la règle porte que tout le monde présent sur la scène doit chanter soit ensemble soit alternativement, et prendre part au morceau puisque tous prennent part à l'action. En effet, il paraît froid de voir un ou plusieurs personnages se taire, tandis que les autres chantent. Ainsi trois acteurs sur la scène donnent occasion à un Trio, quatre à un Quatuor, cinq à un Quinque et ainsi de suite.

RÈGLE.

I.

Lorsque trois acteurs dans un Trio chantent en même temps, l'harmonie à trois parties doit être bonne et correcte abstraction faite de l'accompagnement.

II.

En faisant chanter momentanément une partie de dessus plus bas que la partie grave, (ce qui arrive par fois) cette partie de dessus fera dans ce cas bonne Basse aux deux autres. Ainsi, par exemple, dans un Trio pour Soprano, Tenor et Basse-taille, le Tenor fera la basse de l'harmonie vocale, chaque fois qu'il chantera plus bas que la Basse-taille.

Dans un Trio pour deux Sopranos et Tenor, le Soprano qui fera momentanément des notes plus graves que le Tenor, remplacera à cet endroit la partie de Basse.

Dans un Trio pour trois voix égales, (3 Sopranos, 3 Tenors ou 3 Basses-tailles) celle qui chantera plus bas que les deux autres fera bonne basse à celles-ci, n'importe qu'elle soit le premier ou le second dessus. En général, les notes les plus graves doivent toujours faire bonne Basse, n'importe qui les chante.

Les trois voix peuvent de temps en temps chanter à l'unisson, si le Compositeur le juge à propos: ce qui non seulement est permis, mais ce qui produit souvent beaucoup d'effet.

IV^{tes} BUCH.

VOM TERZETT.

Wenn nicht die theatralische Situation es besonders erfordert, dass während einem Musikstücke eine oder mehrere Personen Stillschweigen beobachten müssen, so ist als Regel festzusetzen, dass alle auf der Bühne gegenwärtigen Personen entweder zusammen, oder nacheinander singen, und am Tonstück Theil nehmen sollen, weil ja alle auch an der Handlung Theil nehmen. Es sieht in der That sehr matt aus, wenn man eine oder mehrere Personen schweigend dastehen sieht, während die andern singen. Demnach geben drei, auf der Bühne anwesende Personen Gelegenheit zu einem *Terzett*, viere zu einem *Quartett*, fünf zu einem *Quintett*, u. s. f.

REGEL.

I.

Wenn drei Sänger in einem *Terzett* zugleich singen, so muss die dreistimmige *Vocal*-Harmonie gut und richtig sein, abgesehen von der Begleitung.

II.

Wenn man eine der zwei höhern Gesangstimmen für einen Augenblick tiefer singen lässt, als die 3^{te} unterste Stimme, (was sich bisweilen ereignet,) so muss diese höhere Stimme in solchem Falle einen guten Bass zu den zwei andern bilden. Wenn also z. B. in einem *Terzett* für *Sopran*, *Tenor* und *Bass*, der Tenor tiefere Noten hat als der Bass, so müssen diese Noten den guten Bass der *Vocal*-Harmonie bilden.

In einem *Terzett* für zwei *Sopran*e und *Tenor*, muss der *Sopran*, welcher für einen Augenblick tiefer als der *Tenor* singt, an diesem Orte den guten Bass machen.

In einem *Terzett* für drei gleiche Stimmen, (3 *Sopran*e, 3 *Tenore*, oder 3 *Bässe*) muss diejenige, welche tiefer singt als die andern, den guten Bass zu den zwei Übrigen machen, mag sie nun die erste oder die zweite Oberstimme sein. Überhaupt müssen im Gesang die tiefsten Noten stets einen guten Bass zu den übrigen geben, welche Stimme sie auch singen mag.

Die drei Stimmen können bisweilen im *Unison* singen, wenn der Tonsetzer es für gut findet: was nicht nur erlaubt, sondern auch oft von sehr guter Wirkung ist.

Dans ce cas l'orchestre fait également unisson avec les voix, ou bien il les accompagne en faisant de l'harmonie.

En accompagnant les voix par l'orchestre, celui-ci doit avoir également une Basse correcte. Cette Basse est par fois différente de la Basse vocale. Dans ce cas, les voix et la Basse d'orchestre font une harmonie réelle à quatre parties; mais toujours sous la condition que les voix n'exigent pas impérieusement la Basse d'orchestre pour corriger leur harmonie.

Lorsque les voix et l'accompagnement ont chacun une Basse particulière, il en résulte deux parties de Basse simultanées et différentes. On trouve un article très important sur ces deux Basses simultanées dans notre traité de haute composition. On y verra en même temps que les deux basses sont souvent les mêmes, en doublant la basse des voix par celle de l'orchestre. Tout ce que nous venons de dire ici sur l'harmonie des voix avec l'accompagnement d'orchestre, s'applique aussi à un morceau d'ensemble quelconque.

On peut faire chanter de temps en temps une personne seule, ou deux personnes seulement, ce qui donne des bouts d'airs et des bouts de Duos. Il y a des Trios où les Acteurs ne font que déclamer alternativement, et ne chantent ensemble que par-ci par-là. Cela dépend de ce que le Poète leur fait dire. Dans ce cas, c'est plutôt l'orchestre qui fait les frais du morceau, que les voix. Mais si les paroles ne sont pas de nature à exiger cette sorte de déclamation, il faut que le Compositeur se garde bien de faire un Trio là où l'orchestre l'emporte sans cesse sur les voix. Beaucoup de Compositeurs dramatiques Allemands et Français occupent quelquefois trop de leur orchestre, et rendent ainsi à peu près froides et nulles les parties vocales sur lesquelles l'attention publique est continuellement fixée.

L'on compose assez souvent des morceaux pour trois ou quatre voix sans nul accompagnement. Nous sommes surpris de ne pas connaître un seul morceau d'ensemble dans lequel les voix chantent de temps en temps sans orchestre. Convaincu d'avance de l'excellent effet que produirait dans un même morceau le mélange des voix chantant toutes seules et des voix accompagnées, nous conseillons aux Com-

En diesem Falle geht das Orchester entweder im Unisson mit, oder es begleitet denselben mit einer eigenen Harmonie.

Wenn die Singstimmen vom Orchester begleitet werden, so muss dieses letztere gleichfalls einen correcten Bass haben. Dieser Bass ist bisweilen von dem Vocalbass unterschieden. In diesem Falle bilden die Singstimmen zusammen mit dem Orchesterbasse eine wirkliche vierstimmige Harmonie; aber immer unter der Bedingung, dass die Singstimmen nicht unumgänglich den Orchesterbass nöthig haben, um ihre eigene Harmonie zu vervollständigen.

Wenn die Singstimmen und das Orchester, jedes für sich einen eigenen Bass haben, so folgt daraus, dass zwei verschiedene Grundbässe zusammen wirken. In unserm Lehrbuch der höhern Composition findet man einen sehr wichtigen Artikel über diese zugleich Zeit Statt habenden zwei Grundbässe. Man wird da auch ersehen, dass diese zwei Bässe sich auch oft in Einen vereinigen, indem der Orchesterbass den Vocalbass verdoppelt. Alles was wir hier über die Harmonie der Singstimmen mit Orchesterbegleitung sagen, ist auch auf alle Arten von Ensemblestücken anzuwenden.

Man kann bisweilen eine Person allein, oder nur 2 Personen zusammen singen lassen, woraus kleine Sätze von Arien und Duetten entstehen. Es gibt auch Terzetten, wo die Sänger einer nach dem andern deklamiren, und nur hie und da zusammen singen. Dieses hängt von den Worten ab, welche der Dichter ihnen in den Mund legt. In diesem Falle ist vielmehr das Orchester, welches dem Terzett Interesse verleiht, als die Sänger. Aber wenn die Wortenicht von der Art sind, dass sie diese Art der Deklamation nöthig machen, muss der Tonsetzer sich hüten ein Terzett zu componiren, wo das Orchester stets die Singstimmen beherrscht oder übertönt. Viele deutsche und französische Tonsetzer beschäftigen sich zuweilen zu sehr mit dem Orchester, und vernichten dadurch beinahe völlig die Gesangstimmen, auf welche doch die Aufmerksamkeit des Publikums stets gerichtet ist.

Ziemlich oft componirt man Tonstücke für drei oder vier Singstimmen ohne alle Begleitung. Wir sind erstaunt, noch kein einziges Ensemble-Stück kennen gelernt zu haben, wo die Singstimmen zuweilen ohne Orchester singen. In Voraus überzeugt, dass die Mischung solcher, von Singstimmen allein ausgeführten Stellen mit jenen, welche begleitet werden, eine vortreffliche Wirkung hervorbringen müsste, rathen wir den dramatischen Tonsetzern,

positeurs dramatiques d'essayer cette nouveauté, surtout là où la situation s'y prête facilement. Mais il ne faut pas que les phrases destinées à être chantées par les voix seules soient longues; on en fera de quatre à huit mesures tout au plus.

La plus grande partie des morceaux longs, dans lesquels l'accompagnement se tait d'un bout à l'autre, deviennent froids; les morceaux fort courts composés dans le même genre, n'ont point le même inconvénient. L'absence totale d'orchestre durant un morceau long dans un grand local où l'on est habitué à l'entendre continuellement, produit un contraste trop marquant, et fait l'impression d'un ride qui nuit à l'illusion. (*)

On obtiendra un effet plus satisfaisant et qui produira tout le contraste que l'on désire, en accompagnant ces morceaux aussi légèrement que possible. On réalisera cette proposition, 1^o en ne frappant les accords que très brièvement par des noires, coupées par des pauses et exécutées pianissimo: P. e :



2^o En n'employant que les instruments à cordes, soit *pizzicato* soit *col'arco*.

Il est évident que cette manière d'accompagner les voix, la plus simple possible, produira un grand contraste en la comparant avec cette instrumentation que l'on appelle riche, et où la partition est remplie de notes, de mouvements précipités, d'instruments bruyants et de *Forté*.

Lorsque les trois voix chantent ensemble, elles doivent faire l'harmonie à trois parties réelles, sauf les endroits où on juge à propos de les faire chanter à l'unisson. Comme les accords dans l'harmonie à trois parties sont le plus souvent incomplets, il faut savoir quelles sont les notes que l'on peut supprimer dans chaque accord. Nous donnerons ici à ce sujet le petit tableau suivant:

(*) SALIERI est le premier qui a introduit dans l'un de ses Opéras Italiens, il y a plus de 40 ans, un long morceau pour quatre voix sans accompagnement. Mais la situation était l'une des plus heureuses pour une telle innovation; aussi avait-elle produit une grande sensation sur les Spectateurs. Cet exemple est un cas exceptionnel.

diese neue Idee zu benutzen, besonders da, wo die Situation sich dazu schicklich eignet. Aber die für den alleinigen Gesang bestimmten Phrasen dürfen nicht lang sein: von 4 bis zu 8 Takten ist es hinreichend.

Der grösste Theil der langen Tonstücke, in welchen die Begleitung durchgehends wegleibt, wird ermüdend und lässt kalt; aber die sehr kurzen Sätze dieser Art haben diesen Übelstand keineswegs. Das völlige Stillschweigen des Orchesters während einem langen Gesangstücke, bringt in einem grossen Locale, wo man an die Gesamtwirkungen gewöhnt ist, eine Leerheit hervor, welche die Illusion zerstört. (*)

Eine viel genüendere Wirkung erhält man, so wie auch alle nöthige Abwechslung, wenn man diese Tonstücke so leicht wie möglich begleitet. Man erreicht diese Wirkung 1^{ten} wenn man die Accorde sehr kurz, von Pausen unterbrochen setzt, und *pianissimo* ausführen lässt: z. B.:

2^{ten} Wenn man dazu nur die Saiteninstrumente benützt und zwar entweder *pizzicato* oder *col'arco*.

Es ist klar, dass diese Art, die Singstimmen zu begleiten, die einfachste ist, und einen grossen Contrast hervorbringen wird, wenn man sie mit jener sogenannten reichen Instrumentation vergleicht, wo die Partitur angefüllt ist mit Noten, geschwinden *Tempo's*, Lerminstrumenten und *Forté* Zeichen.

Wenn die drei Stimmen zusammen singen, müssen sie eine reine wesentliche dreistimmige Harmonie bilden, ausgenommen jene Stellen, wo man für angemessen erachtet den *Unison* anzubringen. Da in der dreistimmigen Harmonie die Accorde meistens unvollständig sind, so muss man wissen, welche Noten man in jedem Accorde weglassen darf. Wir geben hier über diesen Gegenstand folgende kleine Tabelle:

(*) SALIERI war der Erste, welcher vor mehr als 40 Jahren in einer von seinen italienischen Opern ein langes Gesangstück für 4 Stimmen ohne alle Begleitung anbrachte. Aber die Situation war auch eine der günstigsten für eine solche Neuerung, und brachte daher auf die Zuhörer einen grossen Eindruck hervor. Dieser Fall ist freilich eine Ausnahme.

1^o On supprime de temps en temps la *quinte* dans les accords parfaits et dans celui de *quinte diminuée*, en doublant l'une des deux notes restantes, lorsqu'elle n'est pas une note sensible. Trois voix peuvent, sans doute, rendre complets les accords qui ne sont composés que de trois notes; et il faut le faire chaque fois que rien ne l'empêche. Mais la suppression dont nous venons de parler devient souvent nécessaire, soit pour faire mieux chanter chaque partie, soit pour éviter des *quintes* ou des *octaves défendues*, ainsi que les fausses relations; soit pour rendre les *cadences* ou les *conclusions* des phrases plus régulières et plus satisfaisantes. Voici un exemple où les huit accords parfaits, marqués d'une croix + sont incomplets.



2^o On supprime dans la *septième dominante*, tantôt la fondamentale tantôt sa tierce ou sa *quinte*. Les trois cas ont lieu dans l'exemple suivant où la *septième dominante* (Sol-Si-Ré-Fa) marquée d'une croix + est employée.

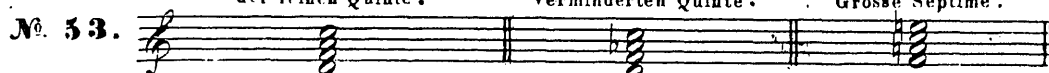


3^o Dans les accords de *septième* suivants, on supprime toujours la *quinte*.

7^e avec tierce mineure et *quinte* parfaite.
Die kleine Sept mit der reinen *Quinte*.

7^e avec *quinte* diminuée.
Die *Septime* mit der verminderten *Quinte*.

7^e majeure.
Grosse *Septime*.



4^o Dans les deux accords de *neuvième* suivants, on supprime, outre la fondamentale Sol, la *quinte* Ré ou la *septième* Fa en partant de la fondamentale, comme p.e. dans les accords marqués d'une croix +

4^{ens} In folgenden *Nonen* accords:

9^e majeure.
Grosse *None*.

9^e mineure.
Kleine *None*.



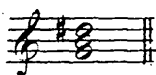
unterdrückt man nebst der *Grundnote* G, noch die *Quinte* D oder die *Septime* F, wenn man von der *Grundnote* aufwärts zählt, wie z.B. in folgenden durch ein + bezeichneten Accorden:



5^e Dans l'accord de quinte augmentée,

5^{ten} Im Accorde der übermässigen Quinte:

N^o 56.



il ne faut rien supprimer si on veut l'employer.

darf man nichts weglassen, wenn man ihn anwenden will.

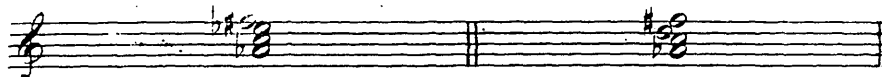
6^e Dans les accords suivants,

6^{ten} In den folgenden Accorden:

Accord de sixte augmentée avec quinte parfaite.
Übermässiger Quintasextaccord.

Accord de quarte et sixte augmentées.
Accord der übermässigen Quart und Sext.

N^o 57.



on supprime dans le premier la quinte (Mib) et dans le second la quarte (Ré); en sorte que ces accords n'en font qu'un seul dans l'harmonie à trois parties.

unterdrückt man im ersten Accord die Quinte (Es) und im zweiten die Quart (D) dergestalt, dass diese Accorde in der dreistimmigen Harmonie nur einen einzigen bilden.

Les acteurs présents sur la scène ne sont pas toujours de la même importance: il arrive par conséquent que le Compositeur doit n'en faire briller que deux dans telle ou telle situation, tandis que le troisième ne peut prendre qu'une part faible ou tout à fait secondaire dans le Trio. Par exemple, deux amants expriment leur passion; un troisième personnage subalterne ne chante que pour ne pas rester muet durant un morceau de Musique tout entier. Il y a donc une grande différence entre un Trio de cette nature et entre celui où les trois acteurs sont de la même importance, et où ils doivent par conséquent briller tous les trois. Dans le premier cas, le Compositeur fera d'abord un Duo pour les deux amants, et lui ajoutera ensuite par-ci par-là la troisième partie qui, dans ce cas, doit chanter moins souvent que les deux autres. Cette partie n'est pas difficile pour un Compositeur qui a de la pratique. Quand cette partie est la plus grave, elle doit faire bonne Basse contre les deux autres. Dans le cas contraire, elle servira de partie intermédiaire du Trio qui est encore plus facile à trouver.

Die auf der Bühne befindlichen Personen sind nicht immer alle von gleicher Wichtigkeit: es erregt sich daher, dass der Tonsetzer in dieser oder jener Situation nur zwei derselben glänzen lassen darf, während die dritte nur einen schwachen, oder ganz untergeordneten Theil an dem Terzett nehmen kann. Zum Beispiel, zwei Liebende drücken ihre Leidenschaft aus; eine dritte geringere Person singt nur deshalb mit, um nicht während dem ganzen Musikstück stumm zu bleiben. Nun gibt es einen grossen Unterschied zwischen einem Terzett von dieser Gattung, und einem solchen, wo alle drei Sänger von gleicher Wichtigkeit sind und folglich alle glänzen sollen. In dem ersten Fall componirt der Tonsetzer zuvor ein Duett für die zwei Verliebten, und fügt ihm dann erst hie und da die dritte Stimme bei, welche in diesem Fall weniger singen darf als die zwei andern. Diese Stimme fällt dem Tonsetzer, der Übung hat, nicht schwer. Wenn diese Stimme die tiefste ist, so muss sie den Grundbass zu den zwei andern bilden. Ist diess der Fall nicht, so kann sie als Mittelstimme zum Terzett dienen, welche noch leichter zu erfinden ist.

Le Poète doit avoir le soin de mettre pour cette partie secondaire des vers particuliers dont les phrases soient courtes, pour que le Compositeur puisse les reproduire et les répéter à son gré. Dans tous les cas, elle doit avoir moins de paroles que les deux voix principales.

Der Dichter muss Sorge tragen, für diese Nebenperson besondere Verse zu schreiben, deren Phrasen kurz sind, damit der Tonsetzer sie nach Belieben wiederholen und theilweise anbringen könne. Auf jeden Fall muss diese Person weniger Worte haben, als die zwei Hauptstimmen.

En faisant un Trio pour trois acteurs principaux et où chacun d'eux est à peu près de la même importance, le Compositeur cherchera et concevra sous le rapport de l'harmonie les trois parties presque en même temps, en donnant toujours aux notes les plus graves la quantité d'une bonne Basse.

Beim Componieren eines Terzetts für drei Sänger von beiläufig gleicher Wichtigkeit muss der Tonsetzer die drei Stimmen in harmonischer Rücksicht zu gleicher Zeit erfinden, indem er stets die tiefsten Noten als den Grundbass annimmt.

Ces dernières notes sont souvent doublées par les Basses d'orchestre, avec cette différence cependant que la voix les fleurit par des notes accidentelles, (comme notes de passage ou des appoggiatures) tandis que les Basses d'orchestre les frappent sans broderies.

Il arrive parfois et momentanément aussi le contraire, comme p: e: vers la fin, dans la Coda et les cadences finales.

Si la situation exigeait qu'un acteur seul dut prédominer dans un Trio, le Compositeur ferait, dans ce cas, un air pour cette voix, en y ajoutant ensuite les deux autres parties en guise d'un simple accompagnement, l'une de ces deux voix fera le second dessus et l'autre la Basse, selon les règles de l'harmonie à trois parties. Cette sorte d'airs accompagnés très simplement par d'autres voix pourrait devenir fort piquante: Ce serait une nouveauté dont on pourrait tirer un heureux parti.

Il existe sans doute beaucoup d'airs accompagnés par un chœur, ce qui est très différent. Un chœur qui chante sans nulle intention, sans finesse, le plus souvent trop fort, est une masse trop lourde et seconde mal un air bien fait; il contrarie trop fréquemment l'attention des auditeurs qui veulent écouter le chanteur par excellence. Mais deux, trois ou quatre voix Soli, accompagnant avec délicatesse, avec finesse, donneraient un intérêt et un charme à cette sorte d'air que l'on ne connaît pas encore.

La coupe des Trios peut éprouver beaucoup de modifications, selon la situation, le jugement et le génie du Compositeur. Il n'y a rien là de positif à indiquer. On trouve une très grande quantité de bons Trios dans les Opéras modernes qu'il faut étudier et analyser.

DES MORCEAUX D'ENSEMBLE

pour 4, 5, 6 voix et plus.

Il faudrait avoir un talent bien borné en composition, pour ne pas réussir dans les morceaux d'ensemble à quatre voix et plus, surtout lorsqu'ils sont en situation. Que de variété et de richesse n'a-t-on pas à sa disposition! ... des fragments d'airs, de Duos, de Trios et de Quatuors; les ressources d'harmonie

Diese letztern Noten werden oft durch die Orchesterbässe verdoppelt, jedoch mit dem Unterschiede, dass die Singstimme sie mit durchgehenden Noten verziert und variiert, während der Orchesterbass sie ganz einfach nimmt.

Bisweilen geschieht aber auch gerade das Gegen- theil, wie z. B: gegen Ende, in der Coda und in den Schlusscadenzen.

Wenn die Situation forderte, dass ein einziger Sänger in einem *Terzett* vorherrschen soll, so hat in diesem Fall der Tonsetzer dessen Stimme als *Arie* zu componieren, und sodann erst die beiden andern als einfache Begleitung hinzu zu setzen; die Eine dieser Stimmen bildet dann die zweite Oberstimme, und die andere den Bass, nach den Regeln der dreistimmigen Harmonie. Diese Gattung Arien, welche durch andere Singstimmen sehr einfach begleitet werden, könnte sehr anziehend werden: Es wäre eine Neuerung, die man äusserst vortheilhaft benutzen könnte.

Es gibt ohne Zweifel eine Menge *Arien* welche vom *Chor* begleitet werden, was jedoch ein grosser Unterschied ist. Ein *Chor*, der ohne allen Zweck, ohne Feinheit, und meistens zu stark mitsingt, ist eine allzuschwerfällige Masse, und kann eine wohlgeschriebene Arie nur sehr mangelhaft begleiten; er stört zu oft die Aufmerksamkeit der Zuhörer, welche doch nur den Sänger vorzüglich hören wollen. Aber 2, 3, oder 4 *Solostimmen*, welche mit Zartheit, mit Sinn accompagnieren, würden dieser Gattung von *Arien* ein Interesse und einen Reiz geben, den man noch gar nicht kennt.

Die Form des Terzetts kann eine Menge von Veränderungen erleiden, je nach der Situation, der Beurtheilung und dem Genie des Tonsetzers. Es gibt hierüber nichts Bestimmtes festzusetzen. In den modernen Opern findet man eine sehr grosse Anzahl guter Terzette, welche man studieren und zergliedern muss.

VON DEN ENSEMBLE-STÜCKEN

für 4, 5, 6 und mehr Stimmen.

Man müsste ein sehr beschränktes Compositions-talent haben, wenn man nicht im Stande wäre, gute Ensemblestücke für 4 oder mehr Stimmen zu setzen, besonders wenn sie in angemessener Situation stattfinden. Welche Mannigfaltigkeit, welchen Reichtum hat man da nicht zu seinem Gebote! ... Fragmente von *Arien*, von *Duetten*, *Terzette* und

et des modulations; la variété d'instruments et de leurs timbres; les masses d'orchestre; le talent des chanteurs et des instrumentistes: tout cela forme des mines inépuisables. Si les airs bien faits et bien exécutés font le succès d'un Opéra, les beaux morceaux d'ensemble en sont l'ornement le plus précieux.

Du temps de QUINAULT et de MÉTASTASE, on ignorait encore les véritables morceaux d'ensemble. C'est principalement par cette raison que les Opéras de l'un et de l'autre ne seraient plus goûtés parmi nous. L'invention et l'usage des morceaux d'ensemble a forcément beaucoup influé sur la charpente de nos Opéras, comme aussi sur le choix de leurs sujets.

Les morceaux d'ensemble en situation réchauffent la scène partout où l'on en trouve. Les grands finals dans nos Opéras modernes ne sont qu'une suite de plusieurs morceaux d'ensemble: et ce sont ces finals qui intéressent le plus. Si l'on faisait une suite de morceaux de la longueur de nos finals qui ne serait composée que d'airs, on finirait par endormir tout l'auditoire. Ainsi les morceaux d'ensemble ont une grande prépondérance sur les airs; ce qui est facile à concevoir, dès que l'on compare la quantité de moyens que possède le Compositeur pour réaliser les morceaux d'ensemble, avec le peu de ressources qui lui restent pour chercher des airs.

Pour réussir dans les morceaux d'ensemble, il faut 1^o être bon harmoniste; 2^o savoir bien moduler; 3^o connaître bien les effets d'orchestre; 4^o avoir une grande habitude du maniement des voix chantant simultanément; 5^o avoir un tact sûr, pour saisir l'ensemble d'une scène; 6^o enfin, avoir entendu, étudié, analysé une quantité suffisante de morceaux d'ensemble bien faits et qu'on trouve en grand nombre dans les ouvrages composés depuis plus de 60 ans.

I.

OBSERVATIONS ET RÈGLES sur l'harmonie des morceaux d'ensemble.

On ne peut rien réaliser en composition sans le secours de l'harmonie: une partie de plus ou

Quartetten; die Hilfsmittel der Harmonie und der Modulationen; die Mannigfaltigkeit der Instrumente und ihres unterschiedenen Klanges; die Orchestermassen; das Talent der Sänger und der Instrumentalkünstler: Alles dieses gibt unerschöpfliche Quellen. Wenn gutgeschriebene und schön vorgetragene Arien den Erfolg einer Oper feststellen, so sind die schönen Ensemble-Stücke deren köstlichste Zierde.

Zur Zeit des QUINAULT und des METASTASE, (also ungefähr bis zur Hälfte des 18^{ten} Jahrhunderts) waren die eigentlichen Ensemble-Stücke noch unbekannt. Das ist die Hauptursache, dass die Opern jener Zeit gegenwärtig Niemanden gefallen würden. Die Erfindung und Anwendung der Ensemble-Stücke hat unendlich zur Ausbildung unserer Opern, so wie auch zur Wahl der Opernstoffe beigetragen.

Die in der Situation begründeten Ensemble-Stücke beleben die Scene überall wo man sie anwendet. Die grossen *Finale* unserer modernen Opern sind nichts anders als eine Reihe von verschiedenen Ensemble-Stücken: und diese *Finale* sind eben das Interessanteste. Würde man eine Reihe von Tonstücken von der Länge unserer *Finale* liefern, welche nur aus Arien bestünden, so würden zuletzt die Zuhörer einschlafen. Demnach haben die Ensemble-Stücke über den Arien ein grosses Übergewicht; was leicht begreiflich wird, wenn man die Menge Hilfsmittel, die dem Tonsetzer zum Bau der Ensemble-Stücke zu Gebote stehen, mit den wenigen Kräften vergleicht, die ihm zur Erfindung der Arien übrig bleiben.

Um gelungene Ensemble-Stücke zu schreiben, muss man 1^{ens} ein guter Harmonist sein; 2^{ens} geschickt zu modulieren verstehen; 3^{ens} die Orchester-Effekte wohl kennen; 4^{ens} eine grosse Übung im Handhaben der zusammenwirkenden Singstimmen besitzen; 5^{ens} muss man einen sichern Blick haben, um das Ensemble und die Gesamtwirkung einer Scene aufzufassen; 6^{ens} endlich muss man eine hinreichende Anzahl von guten Ensemble-Stücken gehört, studiert und zergliedert haben; man findet deren eine grosse Anzahl in den seit mehr als 60 Jahren componirten Opern.

I.

BEMERKUNGEN UND REGELN über die Harmonie der Ensemblestücke.

Man kann nichts in der Composition ohne Hilfe der Harmonie hervorbringen: eine Stimme mehr oder

de moins dans un morceau exige un nouvel éclaircissement. Les élèves, les Compositeurs même ont souvent des doutes sur beaucoup de choses, concernant l'harmonie, qui les embarrassent et entravent à tout moment leurs travaux, s'ils n'ont pas une longue pratique, une expérience suffisante, et surtout s'ils n'ont pas eu l'avantage d'une instruction parfaite qui est si rare dans tous les temps. Or, il ne faut pas s'étonner de nous entendre à chaque instant parler d'harmonie, en y ajoutant quelques nouvelles observations, quelques nouveaux éclaircissements.

Nous avons déjà plusieurs fois fait observer que les voix doivent avoir leur Basse propre et correcte, abstraction faite de l'accompagnement. Nous insistons de nouveau sur cette règle qui est indispensable pour l'intérêt des morceaux à plusieurs voix, accompagnés ou non accompagnés par l'orchestre.

Dans le Quatuor vocal, l'harmonie doit être à quatre parties réelles, chaque fois que les quatre voix chantent en même temps et qu'elles ne vont pas à l'unisson. On entend par l'expression partie réelle, une partie d'harmonie qui se distingue des autres parties d'une manière particulière, et qui ne fait pas deux ou plusieurs octaves ou unissons consécutifs avec celles-ci. Dans une fugue à quatre parties, par exemple, chacune d'elles doit être une partie réelle. — Une partie accessoire est celle qui n'est pas absolument essentielle et sur laquelle le Compositeur n'a pas compté en faisant son harmonie. P. e.: un auteur a fait un Duo: par la suite il désire transformer ce Duo en un Trio, sans rien changer aux deux parties primitives. Il y ajoute donc une troisième partie qui est par conséquent accessoire, puisque le Duo a pu s'en passer. Mais une partie que l'on ajoute de la sorte, doit à son tour devenir partie réelle, parce qu'elle doit éviter les octaves ou les unissons consécutifs.

Une partie n'est qu'un doublement d'une autre, lorsque les deux chantent à l'unisson ou à l'octave. Il est évident que les deux n'en font qu'une sous le rapport de l'harmonie. Il existe, sans doute, de l'harmonie à 5, à 6, à 7 et à 8 parties réelles et dont on a fait usage pour la Musique d'église avant le 18^e siècle; mais l'on a pensé avec raison que cette harmonie est impraticable pour les productions de nos jours,

weniger in einem Tonstück erfordert eine neue Beleuchtung. Die Schüler, die Tonsetzer selbst haben oft Zweifel über viele Dinge, welche die Harmonie betreffen, und welche sie alle Augenblicke in ihrer Arbeit behindern und in Verlegenheit bringen, wenn sie nicht eine lange praktische Übung, hinreichende Erfahrung besitzen, und wenn nicht vor Allem ein vollkommener Unterricht, der heut zu Tage so selten ist, ihnen zu Theil ward. Man darf sich daher nicht wundern, wenn wir alle Augenblicke von der Harmonie sprechen, und hierüber einige neue Bemerkungen und Aufklärungen beifügen.

Schon mehrmal haben wir bemerkt, dass die Singstimmen ihren richtigen Grundbass haben müssen, ungerechnet jenen des Accompaniments. Auch hier müssen wir wieder auf strenger Beobachtung dieser Regel bestehen, welche für das Interesse der Tonstücke für mehrere Singstimmen unerlässlich ist, mögen diese eine Orchesterbegleitung haben oder nicht.

Im Vocal-Quartett muss die Harmonie wesentlich 4-stimmig sein, und zwar jedesmal, wenn die 4 Stimmen zusammen singen, und nicht im Unisono geht. Man versteht unter dem Ausdruck: *wesentliche Harmonie* diejenige, wo jede Stimme ihren eigenen unterscheidenden und besondern Gang hat, und welche nicht mit einer andern Stimme in *Octaven* oder im *Unison* geht. So, z. B.: muss in einer 4-stimmigen *Fuge* jede Stimme eine *wesentliche* sein. — Eine *Neben-* oder *Zusatzstimme* ist eine solche, welche nicht durchaus nothwendig ist, und auf welche der Tonsetzer nicht gerechnet hat, als er seine Harmonie bildete. So, z. B.: macht ein Tonsetzer ein *Duett*: aber in der Folge wünscht er es in ein *Terzett* umzuwandeln, ohne an den zwei schon geschriebenen Stimmen etwas zu ändern. Er fügt also noch eine dritte Stimme bei, welche folglich nur ein *Zusatz* ist, weil das *Duett* sie hat entbehren können. Aber eine, auf diese Art beigefügte Stimme muss ihrerseits auch wesentlich werden, weil sie die nacheinanderfolgende *Octaven* und *Unisons* gleichfalls vermeiden muss.

Wenn eine Stimme mit einer andern im *Unison* oder in der *Octave* singt, so ist sie nur eine Verdopplung. Es ist klar, dass beide Stimmen da, in harmonischer Rücksicht, nur eine einzige bilden. Es gibt zwar ohne Zweifel eine Harmonie von 5, 6, 7, 8, wesentlichen Stimmen, von der man vor dem 18^{ten} Jahrhundert in der Kirchenmusik Gebrauch machte, aber mit Recht dachte man, dass diese Harmonie in den Musikwerken unserer Zeit, und besonders in der

et surtout pour celles de la *Musique Dramatique*. Comme on est obligé d'écrire fort souvent pour plus de quatre voix, (et il y a des morceaux où plus de douze voix différentes chantent quelquefois en même temps) il a donc fallu adopter le système d'après lequel on double, on triple une ou plusieurs des parties réelles, dès que le nombre des voix dépasse le nombre quatre. Il est donc essentiel de donner ici à cet égard tous les renseignements nécessaires, d'autant plus qu'on ne les trouve nulle part.

Nous avons dit tout à l'heure qu'une partie est, ou réelle ou accessoire ou partie de doublement. Il est nécessaire de se le rappeler pour comprendre ce que nous allons indiquer.

Dans un morceau d'ensemble, n'importe la quantité de voix, tout le monde ne chante pas toujours en même temps. Ainsi, là où 2, 3 ou 4 voix chantent simultanément, l'harmonie sera toujours à 2, à 3 ou à 4 parties réelles.

Lorsque cinq personnes chantent en même temps, la cinquième doublera: 1^o l'une des quatre autres. 2^o Ou elle doublera alternativement, tantôt l'une tantôt l'autre. 3^o L'harmonie peut devenir momentanément aussi à cinq parties réelles.

La partie qui double une autre partie, peut changer les valeurs de notes de celle-ci, si la différence des paroles et de la prosodie l'exigent, ou si le Compositeur le désire. Ainsi, l'une peut faire des blanches, et l'autre faire des noires, ou des croches et ainsi de suite. Il arrive aussi que l'une fait simplement les notes des accords, tandis que l'autre les brode simultanément. Le Compositeur désire quelquefois que telle partie de son harmonie ressorte davantage que telle autre, et la double par conséquent de préférence aux autres. Si l'une des cinq voix doit briller particulièrement, en faisant beaucoup de notes, les quatre autres l'accompagneront simplement, en faisant l'harmonie à quatre parties réelles. Dans ce cas, la voix principale peut faire à tout moment deux octaves consécutives, n'importe avec quelle partie vocale, pourvu que cela ne se fasse pas avec celle qui fait la Basse-taille de cette harmonie.

Comme la partie principale fait à chaque instant des octaves avec les voix qui l'accompagnent, (sauf la Basse) on ne la considère pas comme une partie réelle de l'harmonie. Cela doit paraître fort bizarre à beaucoup de

dramatischen Musik unbrauchbar sei. Da man nun aber sehr oft genöthigt ist für mehr als 4 Stimmen zu schreiben, — (und es gibt Tonstücke, wo bisweilen mehr als 12 verschiedene Stimmen zugleich singen,) so musste man den Grundsatz annehmen, nach welchem man eine oder mehrere wesentliche Stimmen verdoppelt oder verdreifacht, so wie die Zahl der Stimmen mehr als 4 beträgt. Es ist demnach wichtig, hierüber die nöthigen Aufklärungen zu geben, um so mehr als man deren noch nirgends findet.

Wir haben so eben gesagt, dass eine Stimme entweder eine *wesentliche*, oder eine *Zusatz* = oder eine *Verdopplungsstimme* ist. Es ist nöthig sich dessen zu erinnern, um alles folgende zu verstehen.

In einem *Ensemble* = Stück, aus wie vielen Stimmen es auch bestehen mag, singt nicht alles immer und zu gleicher Zeit. Also da, wo 2, 3 oder 4 Stimmen zugleich singen, bleibt die Harmonie stets aus 2, 3, oder 4 wesentlichen Stimmen bestehend.

Wenn fünf Personen zugleich singen, so verdoppelt die fünfte Stimme: 1^{te} = Eine der 4 Andern. 2^{te} =, oder sie verdoppelt abwechselnd bald die eine, bald die andere Stimme. 3^{te} = Die Harmonie kann bisweilen wirklich aus fünf wesentlichen Stimmen bestehen.

Die Stimme, welche eine andere Stimme verdoppelt, kann den Notenwerth der letztern verändern, wenn die Verschiedenheit der Worte und der Prosodie es erheischt, oder wenn der Tonsetzer es wünscht. Demnach kann die Eine in Halben = und die Andere in Viertel = oder Achtel = Noten singen, u. s. f. Es geschieht auch, dass die Eine nur die einfachen Noten des Accords singt, während die Andere dieselben zu gleicher Zeit verziert. Bisweilen wünscht der Tonsetzer irgend eine Stimme seiner Harmonie vor den andern herauszuheben, und verdoppelt sie daher vorzugsweise. Wenn Eine von den fünf Stimmen besonders glänzen soll, indem sie viele Noten ausführt, so begleiten die andern bloss einfach, in der wesentlich 4 = stimmigen Harmonie. In diesem Falle kann die Hauptstimme nach Belieben jeden Augenblick zwei gerade Octaven, mit jeder der andern Vocalstimmen machen, vorausgesetzt, dass dieses nicht mit derjenigen geschieht, welche den Grundbass dieser Vocalharmonie bildet.

Da nun diese Prinzipalstimme alle Augenblicke mit den begleitenden Singstimmen (den Bass ausgenommen) gerade Octaven macht, so betrachtet man sie nicht als eine wesentliche Stimme der Harmonie. Das mag Manchen, die nicht in die Geheimnisse

personnes qui ne sont pas initiées dans notre art. Le raisonnement suivant va leur en donner l'énigme.

Une partie réelle ne doit pas faire deux ou plusieurs octaves consécutives avec une autre partie quelconque, surtout par mouvement semblable. La partie principale ou solo est au dessus de cette restriction, et doit l'être dans tous les cas, où elle est accompagnée par plus de trois voix. Or, comme elle fait à tout coup des octaves consécutives avec les autres voix, (sauf la Basse-taille) elle les double à ces endroits, et sous ce rapport on ne peut pas l'appeler partie réelle. Mais quand une voix principale n'est accompagnée que par deux ou trois autres voix seulement, on peut et on doit la traiter en même temps comme partie réelle de l'harmonie. C'est ainsi que l'ont fait, dans ce cas, les plus célèbres harmonistes.

S'il y avait deux voix de Basse-taille dans le Quintet, on doublerait de préférence l'une par l'autre; s'il y avait trois Basses-tailles, l'une d'elles remplacerait un Ténor; s'il y avait trois Ténors, l'un d'eux pourrait doubler la Basse-taille; s'il y avait trois Ténors sans Basse-taille, deux Ténors feraient la Basse de l'harmonie. Enfin, n'importe la nature des cinq voix, on fera une harmonie à quatre parties réelles, et la cinquième en doublera, comme elle pourra, tantôt l'une tantôt l'autre, ou elle fera une cinquième partie réelle là où l'occasion se présentera tout naturellement.

Quand six personnes chantent en même temps, le fond de l'harmonie sera à quatre parties réelles. La cinquième voix doublera la Basse vocale, la sixième doublera une autre partie quelconque, lorsqu'accidentellement elle ne pourra pas faire une cinquième partie réelle dans l'harmonie.

Quand sept personnes chantent en même temps, le fond de l'harmonie sera à quatre parties réelles. On commence d'abord par doubler ou tripler la Basse vocale, et ensuite on double une ou deux autres parties de l'harmonie, selon que la Basse est doublée ou triplée.

Quand huit personnes chantent en même temps, le fond de l'harmonie est à quatre parties réelles. On doublera toutes les quatre si cela est possible. Dans le cas contraire on triplera ou quadruplera la Basse vocale, le reste doublera ce qu'il pourra doubler.

unserer Kunst eingeweiht sind, sonderbar scheinen. Wir wollen ihnen das Räthsel durch folgende Bemerkungen lösen:

Eine wesentliche Stimme darf (besonders in gerader Bewegung) nicht zwei nacheinander folgende Octaven mit irgend einer andern Stimme machen. Aber die *Principal*- oder *Solo*-Stimme darf sich über diese Beschränkung hinaussetzen, und muss es auch in allen den Fällen thun, wo sie von mehr als drei Stimmen begleitet wird. Überall, wo sie nun mit den andern Stimmen (den Bass ausgenommen) in Octaven geht, *verdoppelt* sie dieselben, und in dieser Rücksicht kann man sie nicht eine wesentliche Stimme nennen. Aber wenn eine Prinzipalstimme nur von zwei oder drei andern Stimmen begleitet wird, so kann und muss sie zugleich als wesentliche Stimme der Harmonie behandelt werden. Auf diese Art haben in diesem Falle die berühmtesten Tonsetzer gearbeitet.

Wenn in einem *Quintett* zwei Bassstimmen vorhanden sind, so muss man vorzugsweise, die eine durch die andere verdoppeln; sind drei Bassstimmen da, so tritt eine davon an die Stelle des Tenors; gibt es drei Tenore, so kann einer derselben den Bass verdoppeln; wenn drei Tenore ohne allen Bass vorhanden sind, so bilden zwei Tenore den Grundbass der Harmonie. Überhaupt macht man da, ohne Rücksicht auf die Stimmgattung, eine Harmonie von 4 wesentlichen Stimmen, und die fünfte verdoppelt, wie sie kann, bald die Eine bald die Andere, oder sie bildet, wo dazu sich eine natürliche Gelegenheit darbietet, eine fünfte wesentliche Stimme.

Wenn sechs Personen zugleich singen, so bleibt die Grundharmonie wesentlich vierstimmig. Die fünfte Stimme verdoppelt den Vocalbass, die sechste Stimme verdoppelt irgend eine der übrigen, wenn sie nicht zufällig eine fünfte wesentliche Stimme der Harmonie bilden kann.

Wenn sieben Personen zusammen singen, so bleibt die wesentliche Grundharmonie auch stets vierstimmig. Man verdoppelt, oder verdreifacht da den Vocalbass, und ausserdem noch eine oder zwei andere Stimmen der Harmonie, je nach dem der Bass eine oder zwei Verdopplungen erhält.

Wenn acht Personen zugleich singen, so bleibt eben so die wesentliche Harmonie vierstimmig. Man verdoppelt alle vier, wenn es möglich ist. Im gegentheiligen Fall verdreifacht oder vervierfacht man den Vocalbass, das übrige so dann wie eben thunlich.

A mesure que le nombre de voix augmente, on fortifie d'abord et à proportion la Basse vocale, et en suite on double et on triple le reste, selon l'intelligence et le jugement du Compositeur; c'est-à-dire que l'on traitera l'harmonie, dans ce cas, à peu près comme un chœur chanté par les acteurs principaux, et dont les parties sont plus ou moins fortifiées en les doublant, triplant, et quadruplant, selon le nombre des voix et les combinaisons particulières de l'auteur.

On a vu que le fond de l'harmonie est presque toujours à quatre parties, là où plus de quatre voix chantent en même temps, sauf dans les endroits où l'on juge à propos de les faire chanter à l'unisson. Dans ce dernier cas, l'orchestre peut faire harmonie en les accompagnant, ou marcher également à l'unisson conjointement avec les voix. Pour un praticien habile, il n'en coûte pas plus de faire un morceau d'ensemble à douze voix que d'inventer un bon Quatuor.

On pourrait assez facilement essayer soi-même de réaliser les propositions suivantes, pour apprendre comment on augmente le nombre des voix, pour faire d'un Quatuor un Quintet ou un Sextet ou un Septet, et ainsi de suite:

Inventez une harmonie à quatre parties, ajoutez-y une voix de plus, puis deux, puis trois, et ainsi de suite jusqu'au nombre de huit, ce qui portera les voix au nombre de douze en y comptant les quatre voix primitives. Si vous étiez un harmoniste un peu exercé, vous pourriez réaliser cette proposition, en observant ce que nous avons dit sur cette augmentation progressive des voix. D'ailleurs ce travail est nécessaire aux Compositeurs de la Musique scénique. Il est encore essentiel à remarquer qu'un Compositeur praticien faisant un morceau d'ensemble pour beaucoup de voix, s'embarasse d'abord fort peu de cette quantité, là où il compte les réunir. Il cherche des idées et des effets musicaux analogues à la situation, comme matière la plus importante. Quand il les a trouvés, il y ajoute les voix n'importe leur nombre. En faisant cette seconde opération, il retouche un peu par-ci par-là sa matière primordiale, s'il le faut, pour que les paroles, la prosodie et les phrases poétiques puissent se

In dem Verhältniss wie die Zahl der Singstimmen grösser ist, muss vor allem, und im Verhältniss, der Vocalbass verstärkt werden, und dann verdoppelt oder verdreifacht man das Übrige, je nach den Einsichten und der Beurtheilung des Tonsetzers: das heisst, man behandelt in diesem Falle die Harmonie beinahe wie einen, von den vorzüglichsten Sängern ausgeführten Chor, in welchem die Stimmen mehr oder minder verstärkt sind, indem man sie verdoppelt, verdreifacht, und vervierfacht, je nach der Zahl der Stimmen und der besonderen Berechnung des Tonsetzers.

Wir haben gesehen, dass die Grundharmonie fast immer vierstimmig bleibt, wo mehr als vier Stimmen zugleich singen, die Stellen ausgenommen, wo man für anwendbar erachtet, im *Unison* singen zu lassen. In diesem letzten Falle kann das Orchester entweder die Harmonie bilden, indem es sie begleitet, oder es kann gleichfalls vereint mit den Stimmen im *Unison* gehen. Für einen geübten Praktiker ist es nicht schwerer ein zwölfstimmiges Ensemblestück zu componieren, als wie ein gutes Quartett.

Man könnte sehr leicht selbst sich folgende Aufgaben vorlegen, um zu lernen wie man die Stimmen vermehren soll um aus einem *Quartett* ein *Quintett*, oder ein *Sextett* oder ein *Septett* u. s. w. zu machen:

Man erfinde eine 4-stimmige Harmonie; man füge dann eine Stimme, dann zwei, dann drei und so fort bis auf acht Stimmen, bei, so dass das Ganze mit den 4 ursprünglichen Stimmen, zusammen 12 Stimmen mache. Ist man ein etwas geübter Harmonist, so kann man diese Aufgabe lösen, indem man beobachtet, was wir über diese fortschreitende Vermehrung der Singstimmen gesagt haben. Überdies ist diese Arbeit dem dramatischen Tonsetzer sehr nöthig. Noch ist die wesentliche Bemerkung zu machen, dass der geübte Tonsetzer, wenn er ein Ensemblestück für viele Stimmen schreibt, sich sehr wenig um diese Anzahl da, wo er sie vereinigen will, bekümmert. Er sucht zuerst, als den wichtigsten Stoff, die musikalischen Ideen und Effekte, welche der Situation angemessen sind. Hat er diese gefunden, dann fügt er jede beliebige Anzahl Stimmen hinzu. Bei dieser zweiten Arbeit verbessert er hier und da seine ursprüngliche Idee, wenn es sein muss, damit die Worte, die Prosodie und die poetischen Phrasen sich schicklich damit vereinigen lassen. Wenn er auf diesem Wege findet, dass an dieser oder jener Stelle

marier conrenablement avec elle. S'il ren = contre, chemin faisant, que le fond de l'harmonie ne peut être à tel endroit qu'à trois parties réelles, il triplera ou quadruplera une, ou plusieurs parties vocales, s'il le faut. Ou bien il fera compter momentanément une ou plusieurs voix en cas de besoin; ou bien il fera chanter tout le monde à l'unisson: Là où l'harmonie ne conviendrait pas aux voix, c'est l'orchestre qui l'exécuta. Enfin, il fera chanter toutes les voix en Trio ou même en Duo, s'il y a des raisons pour cela, tandis que l'harmonie restera à quatre parties dans l'orchestre. Il n'y a rien qui l'arrête, rien qui puisse l'arrêter: tous les moyens lui sont permis, pourvu que le tout ensemble produise cet effet que la situation exige; en fin, comme le dit QUINTILIEN dans son art oratoire: „Si les torrents ont emporté les ponts, nous ferons un détour; si le feu a gagné la porte, nous passerons par la fenêtre...“

Au reste nous aurons encore plus tard l'occasion de parler de cette manière d'ajouter les voix à des phrases harmoniques d'abord conçues.

En doublant les parties, on ne risque jamais rien de fortifier la Basse vocale proportionnellement un peu plus que les autres parties, lorsque la nature des voix le comporte: le contraire est toujours moins avantageux. Ainsi, quand les autres parties sont doublées, la Basse vocale peut être triplée et quadruplée. Quand les autres parties sont triplées, la Basse vocale peut être quadruplée, ou quintuplée, ou même sextuplée.

Lorsqu'on a beaucoup de voix, (de six à douze p. e.) on fait toujours le fond d'harmonie, dont nous avons parlé, pour deux Sopranos, Ténor et Basse, ou bien on le combine pour deux Sopranos, deux Ténors et Basse, parce que l'occasion d'employer ça et là l'harmonie à cinq parties réelles se présente naturellement. La voix de Contr'alto étant très rare parmi les acteurs, on ne peut pas compter dessus; mais il y a toujours des Sopranos, des Ténors et des Basses tailles.

Quand on fait un morceau d'ensemble pour quatre voix seulement, le fond d'harmonie vocale s'exécute quelque fois, selon les acteurs, par trois Sopranos, un Ténor ou une Basse; ou par trois Ténors et un Soprano; ou par

die Harmonie nur dreistimmig sein kann, so verdreifacht oder vervierfacht er, wenn es nöthig ist, eine oder mehrere Vocalstimmen. Oder er lässt auch zeitweise eine oder mehrere Stimmen pausieren; oder er lässt alle im Unison singen: da, wo die Harmonie für die Singstimmen nicht wohl ausführbar wäre, gibt er sie dem Orchester. Endlich kann er alle Stimmen im Terzett oder im Duett singen lassen, wenn er Gründe dafür hat, während im Orchester die Harmonie vierstimmig bleibt. Es gibt nichts, was ihn hindert, was ihn hindern kann; alle Mittel sind ihm erlaubt, wenn das Ganze die von der Situation geforderte Wirkung hervorbringt; „Wenn,“ sagt QUINTILIAN in seiner Redekunst, „wenn der Strom die Brücken vernichtet hat, so machen wir einen Umweg; wenn das Feuer die Thür erreicht hat, so fliehen wir durch das Fenster.“

Übrigens werden wir später noch Gelegenheit haben, über die Art zu sprechen, wie man den schon erfundenen harmonischen Phrasen noch neue Stimmen hinzufügen kann.

Beim Verdoppeln der Stimmen wagt man niemals etwas, wenn man den Bass verhältnissmässig etwas mehr verstärkt als die andern Stimmen, wenn die Stimmengattungen es zulassen: das Gegentheil ist stets minder vortheilhaft. Wenn also die andern Stimmen verdoppelt sind, kann der Vocalbass verdreifacht, ja vervierfacht werden. Wenn die andern Stimmen dreifach sind, kann man den Vocalbass 4 = 5 =, ja, sechsfach nehmen.

Wenn man viele Stimmen hat, (z. B.: sechs bis zwölf,) so setzt man stets die Grundharmonie, von der wir gesprochen haben, für zwei Sopran, (oder Sopran und Alt); und 1 Tenor und 1 Bass, weil die Gelegenheit, hie und da die Harmonie wesentlich fünfstimmig zu setzen, sich von selber natürlich darbiethet. Da die Altstimme unter den Sängern seltener ist, so kann man auf dieselbe nicht immer rechnen; aber es gibt stets zwei Soprane, Tenore und Basse.

Wenn man ein Ensemblestück nur für 4 Stimmen schreibt, so wird bisweilen, je nach der Beschaffenheit der Sänger, die Vocalharmonie von 3 Sopranen und einem Tenor oder Bass ausgeführt: oder von 3 Tenors und 1 Sopran; oder von 2

deux Sopranos et deux Ténors ; ou par trois Basses et un Ténor, etc. Il arrive par fois que l'on n'a à sa disposition que des voix de la même espèce : p. e. quatre Sopranos. Cela n'empêche pas de faire une harmonie à quatre parties, attendu que les voix peuvent se croiser, et que l'orchestre les double non seulement à l'unisson, mais aussi à l'octave tant inférieure que supérieure, selon qu'on le juge à propos.

Il n'est pas non plus nécessaire que les quatre voix chantent constamment en même temps. L'une ou l'autre peut compter des pauses là où l'harmonie ne saurait être qu'à trois parties ; ou bien le Compositeur doublera par un second Soprano, à ces endroits, le Soprano qui fait la Basse vocale, lorsqu'il désire y faire chanter toutes les quatre voix.

Pour voir encore plus clairement comment on ajoute des voix à une harmonie, nous donnerons ici l'exemple suivant :

Supposons que le Compositeur se trouve dans le cas d'ajouter progressivement des voix à l'harmonie à quatre parties réelles que voici :

N. 58.

S'il ajoute une seule partie, pour faire un Quintette ou un morceau à cinq voix, il doublera la Basse-taille, si cette partie ajoutée était une Basse-taille ; si elle était un Ténor, il doublera le Ténor, ou ce qui vaut mieux, la Basse-taille, attendu que cette Basse peut presque toujours se chanter en même temps par un Ténor. Si elle était par hasard un Contr'alto, (*) il doublera la partie du 2^e Soprano ou celle du Ténor ; si elle était Soprano, il doublera le second Soprano.

(*) Le Contr'alto est presque toujours à même de pouvoir chanter la partie du 2^e Soprano, et souvent celle du Ténor.

Sopranen und 2 Tenors ; oder von 3 Bässen und 1 Tenor, u. s. w. Es ereignet sich bisweilen, dass man ein Quartett für 4 Stimmen von einer Gattung setzen muss, z. B. für 4 Soprane. Dieses hindert aber keineswegs, eine vierstimmige Harmonie zu bilden, da die Stimmen sich kreuzen können, und das Orchester sie nicht nur im Unison, sondern auch sowohl in der obern wie in der untern Octave verdoppelt, wie man es eben thunlich findet.

Eben so ist es keineswegs nothwendig, dass die 4 Stimmen stets zu gleicher Zeit singen. Bald diese, bald jene kann da pausieren, wo die Harmonie nur dreistimmig sein soll ; oder der Tonsetzer kann auch, in solchen Stellen den tiefsten Sopran, der den Grundbass bildet, mit einem andern Sopran verdoppeln, wenn er da doch alle 4 Stimmen zusammen singen lassen will.

Um noch klarer auseinander zu setzen, wie man einer Harmonie noch Stimmen beifügen kann, werden wir hier folgendes Beispiel aufstellen :

Nehmen wir an, dass der Tonsetzer in dem Fall ist, noch mehrere Stimmen der folgenden 4stimmigen wesentlichen Harmonie beizufügen :

Wenn er nur eine Stimme noch beifügen will, um ein Quintett, oder ein fünfstimmiges Gesangstück zu bilden, so hat er den Bass zu verdoppeln, wenn die beifügte Stimme eine Bassstimme ist ; ist sie ein Ténor, so verdoppelt er den Tenor, oder, was noch besser ist, ebenfalls den Bass, da dieser Bass fast immer auch vom Tenor gesungen werden kann, ist es zufällig eine Altstimme, (*) so verdoppelt sie den zweiten Sopran oder den Tenor ; ist sie ein Sopran, so hat sie den zweiten Sopran zu verdoppeln.

(*) Der Alt ist fast immer im Stande die Stimme des 2^{ten} Soprans zu singen, und oft auch jene des Tenors.

S'il ajoute deux parties, pour faire un Sextuor, il doublera la Basse par une Basse ou Ténor, et en suite l'une des deux parties intermédiaires.

S'il ajoute trois parties, pour faire un Septuor, il doublera les trois parties inférieures, ou il triplera la Basse en doublant l'une des parties intermédiaires.

S'il ajoute quatre parties, pour faire un Octuor, il triplera la Basse, en doublant les deux parties intermédiaires, ou bien il doublera chaque partie de l'harmonie.

Il ne faut pas doubler au hazard la partie supérieure par une autre voix: cela peut avoir des inconvénients dans un morceau d'ensemble, mais on peut la doubler et même la tripler par un des instruments d'orchestre, si l'on en sent la nécessité, c'est-à-dire là où l'on craindrait qu'elle sera trop affaiblie par la masse des voix qui chantent avec elle. La partie supérieure a souvent des phrases à exécuter qui exigent de la délicatesse, de la finesse et du talent pour les bien rendre. C'est ordinairement la Prima Donna qui les chante. Cela ne pourrait pas s'exécuter par deux ou trois voix en même temps, et ne conviendrait nullement à la Prima Donna. Mais lorsque tout le monde ne chante que dans le fort, où l'intérêt ne gît que dans l'harmonie, là, on ne risque rien de doubler ou même de tripler le 1^{er} Soprano, selon la quantité des voix. Toutes ces choses dépendent en même temps de l'intelligence et du bon sens du Compositeur.

S'il ajoute cinq parties, pour faire un Nonetto, il triplera la Basse et le Ténor en doublant le second Soprano, ou bien il quadruplera la Basse en doublant les deux parties intermédiaires; ou bien il triplera la Basse en doublant les trois autres parties l'harmonie, là où il n'y a pas d'inconvénient à doubler le 1^{er} Soprano.

S'il ajoute six parties, pour faire un morceau à dix voix, il triplera la Basse et les deux parties intermédiaires; ou bien, il triplera la Basse et le Ténor en doublant les deux Soprano, ou bien encore, il triplera la Basse et le premier Soprano (quand il n'y aura pas d'inconvénient) en doublant les deux parties intermédiaires. Il peut aussi quadrupler la Basse, en doublant les trois autres parties d'harmonie.

Wenn zwei Stimmen beigelegt werden, um ein *Sextett* zu bilden, so wird durch einen Bass oder Tenor der Bass verdoppelt, und sodann eine der Mittelstimmen.

Wenn der Tonsetzer drei Stimmen beigelegt, um ein *Septett* zu machen, so verdoppelt er die unteren Stimmen; oder er verdreifacht den Bass, indem er eine der Mittelstimmen verdoppelt.

Fügt er vier Stimmen hinzu, um ein *Octett* zu machen, so verdreifacht er den Bass, indem er die zwei Mittelstimmen verdoppelt; oder auch, er verdoppelt jede Stimme der Harmonie.

Man darf nicht beliebig die oberste Singstimme durch eine andere Singstimme verdoppeln; dieses kann in einem Ensemblestück Schwierigkeiten verursachen; aber man kann sie durch eine der Orchesterstimmen verdoppeln, sogar verdreifachen, wenn man die Nothwendigkeit davon fühlt, das heisst, wenn man glaubt, dass sie durch die Masse der mitsingenden Stimmen zu sehr gedeckt würde. Die oberste Stimme hat oft Phrasen auszuführen, welche Delikatesse, Vortrag und besonderes Talent erfordern um sie gut auszuführen. Es ist gemeiniglich die erste Sängerin; (*Prima Donna*) welche sie singt, und welcher es keineswegs angenehm wäre, wenn noch zwei oder drei andere Stimmen ihren Antheil mitsängen. Aber da, wo alles *Forte* singt, und wo das Interesse nur in der Harmonie liegt, da wagt man nichts, wenn man den 1^{ten} Sopran verdoppelt und verdreifacht, je nach der Zahl der zu Geböth stehenden Stimmen. Alle diese Dinge hängen von der richtigen Beurtheilung und dem gesunden Sinn des Tonsetzers ab.

Wenn fünf Stimmen beigelegt sind, um ein *Nonett* zu machen, so wird Bass und Tenor verdreifacht und der 2^{te} Sopran verdoppelt; oder auch der Bass vierfach, und die 2 Mittelstimmen doppelt genommen; oder auch wohl der Bass dreifach, und alle übrigen Stimmen doppelt gesetzt, wo das Verdoppeln des 1^{ten} Soprans keinem Bedenken unterliegt.

Wenn 6 Stimmen beigelegt werden, um ein 10-stimmiges *Ensemble* = Stück hervorzubringen, so ist der Bass, so wie beide Mittelstimmen dreifach zu setzen; oder Bass und Tenor dreifach, und beide Soprane doppelt, oder auch Bass und 1^{te} Sopran dreifach, (wenn das letztere zulässig ist) und die Mittelstimmen doppelt. Endlich kann auch der Bass vierfach, und jede übrige Stimme zweifach genommen werden.

S'il ajoute sept voix aux quatre, (pour un morceau à onze voix), il triplera la Basse, le Ténor et le second Soprano en doublant le premier Soprano; ou bien il quadruplera la Basse en triplant les deux parties intermédiaires, et dans ce cas il faudrait doubler ou tripler le premier Soprano par des instruments; ou bien encore, il quadruplera la Basse en triplant le 1^{er} Soprano et en doublant les deux parties intermédiaires.

S'il ajoute huit voix au Quatuor, (pour un morceau à douze voix) il triplera chaque partie du Quatuor; ou bien il quintuplera la Basse en triplant les deux parties intermédiaires, et dans ce cas il faut fortifier le 1^{er} Soprano par plusieurs instruments hauts; ou bien encore, il quadruplera la Basse et le 1^{er} Soprano en doublant les deux parties intermédiaires.

Lorsque le premier Soprano, chanté par la Prima Donna, fait des fioriture, (des traits de prétention) il vaut toujours mieux dans ce cas que les autres voix, n'importe leur nombre, accompagnent piano en faisant l'harmonie pleine et complète, sans s'embarasser de la voix principale qui plane au dessus de cet accompagnement, ou qui se promène au travers cette masse de parties à peu près comme dans un air accompagné par un Choeur. Dans ce cas, on invente d'abord cette partie principale, en suite on cherche la Basse vocale avec son harmonie. Cette harmonie est le plus souvent à quatre parties, et par-ci par-là à trois, et même à deux parties que l'on double, triple et quadruple, selon la quantité de voix.

Il arrive aussi que le Compositeur invente d'abord les effets de son harmonie, et y ajoute en suite la voix principale pour faire briller la Prima Donna ou en fin un primo Ténor. Pour y réussir, il faut souvent s'exercer à fleurir une partie libre sur une harmonie donnée. C'est tout simplement une proposition d'école qu'il faut savoir réaliser avec goût.

D'après tout ce que nous venons de dire, l'on voit que toute la science de faire chanter en même temps un grand nombre d'acteurs, consiste à doubler, tripler et quadrupler les

Sind 7 Stimmen dem Quartett beizufügen (um ein 11 = stimmiges Tonstück zu bilden,) so ist der Bass, Ténor und 2^{ter} Sopran dreifach, und der 1^{te} Sopran doppelt zu setzen; oder auch der Bass vierfach und die zwei Mittelstimmen dreifach, und in diesem Falle müsste man den ersten Sopran durch Instrumente verdoppeln oder verdreifachen; endlich kann der Bass vierfach, der erste Sopran dreifach und jede Mittelstimme doppelt sein.

Beim Hinzufügen von 8 Stimmen zum Quartett, (also bei der Bildung eines 12 = stimmigen Tonsatzes) ist jede Stimme des Quartetts zu verdreifachen; der Bass fünffach, Mittelstimmen dreifach zu setzen, und dabei der 1^{te} Sopran mit mehreren hohen Instrumenten zu verstärken; oder es ist auch Bass und 1^{ter} Sopran vierfach und jede Mittelstimme zweifach anwendbar.

Wenn der erste durch die Prima Donna gesungene Sopran Verzierungen (brillante Passagen) auszuführen hat, so ist in diesem Falle besser, wenn die andern Vocalstimmen, (in welcher Anzahl sie auch sein mögen) piano accompagnieren und nur volle Accorde aushalten, ohne sich um die Prinzipalstimme zu bekümmern, welche über dieser Begleitung schwebt, oder ihre Läufe mitten durch diese Masse macht, ungefähr wie in einer vom Chor begleiteten Arie. In diesem Falle ist diese Prinzipalstimme zuerst zu erfinden, worauf man dann den Vocalbass mit seiner Harmonie aufsucht. Diese Harmonie ist meistens vierstimmig, und hier und da 3 = auch 2 = stimmig, welche man nach Anzahl der Sänger, zwei =, drei =, vierfach besetzen kann.

Es geschieht auch, dass der Tonsetzer zuerst die Effekte seiner Harmonie componirt, und sodann erst die Prinzipalstimme beifügt, um die Prima Donna oder den Primo Tenore glänzen zu lassen. Diese Art sich anzueignen muss man sich sehr oft üben, eine freie Stimme über einer gegebenen Harmonie zu verzieren. Es ist nur eine Schulübung, die man jedoch mit Geschmack auszuführen wissen muss.

Nach allem, dem, was wir eben gesagt haben, sieht man, dass die ganze Kunst, zu gleicher Zeit eine grosse Anzahl Sänger singen zu lassen, nur darin besteht, die wesentlichen Stimmen der Harmonie

parties réelles d'harmonie. L'unisson, l'harmonie à deux, à trois et quatre parties font la base de tous les morceaux d'ensemble.

Les Elèves qui n'ont pas encore l'habitude de ce procédé, et qui n'ont pas analysé avec fruit des morceaux d'ensemble à beaucoup de voix, sont souvent effrayés de voir une partition de huit à douze voix, surtout lorsque beaucoup de personnes chantent sur des paroles différentes, comme cela arrive assez fréquemment.

On demandera peut-être pourquoi l'harmonie n'est pas toujours à quatre parties dans les endroits où beaucoup de personnes chantent en même temps? — 1^o Cette harmonie à quatre est par fois trop compliquée ou trop lourde pour exprimer telle ou telle chose. — 2^o Lorsqu'elle est un peu long-temps en permanence, on sent le besoin de la faire reposer un moment, et on la remplace alors par l'harmonie à trois ou même par celle à deux parties. C'est aussi par cette raison qu'on l'entre coupe par des traits à l'unisson. — 3^o Il y a des progressions et des successions d'accords où une quatrième partie serait souvent vicieuse, et nuirait à l'effet si l'on s'obstinait à l'employer. — 4^o La variété, qui est l'âme de la Musique, exige que l'harmonie à quatre parties soit souvent rafraîchie par celle à moins de quatre parties. C'est par toutes ces raisons que l'orchestre entier ne fait par fois qu'une harmonie à trois ou même à deux parties. La même chose peut et doit s'imiter dans les morceaux d'ensemble pour un grand nombre de voix qui chantent souvent en même temps.

II.

SUR LES DIFFÉRENTES
situations dans lesquelles on emploie les morceaux d'ensemble.

La différence des morceaux d'ensemble dépend de la différence des situations où on les chante.

Le Compositeur doit bien se pénétrer d'abord de tout ce qui se passe sur la scène pour

zu verdoppeln, zu verdreifachen und zu vervierfachen. Der *Unison*, die 2-stimmige, 3-stimmige und 4-stimmige Harmonie bilden den Grund aller *Ensemble*-Stücke.

Schüler, die hierin noch keine Erfahrung haben, und die noch nicht genug aufmerksam viele, aus grosser Stimmenzahl bestehende *Ensemble*-Stücke zergliedert und studiert haben, erschrecken oft, wenn sie eine *Partitur* von 8 bis 12 Stimmen erblicken, besonders wenn viele Personen ganz verschiedene Worte singen, wie das so häufig geschieht.

Man wird vielleicht fragen, warum die Harmonie nicht immer vierstimmig bleibt an den Stellen, wo sehr viele Sänger zugleich singen? — 1^{tens} Diese 4-stimmige Harmonie ist oft allzu verwickelt oder zu schwerfällig, um diese oder jene Sache auszudrücken. — 2^{tens} Wenn sie durch eine etwas lange Zeit angewendet wird, so fühlt man das Bedürfniss, sie einen Augenblick ruhen zu lassen, und man ersetzt sie da durch die 3-stimmige, und sogar durch die 2-stimmige Harmonie. Aus eben dem Grunde unterbricht man sie durch Sätze im *Unison*. — 3^{tens} Es gibt Fortschreitungen und Accorden-Reihen, wo eine vierte Stimme sogar oft fehlerhaft wäre, und der Wirkung schaden würde, wenn man sie hartnäckig anbringen wollte. — 4^{tens} Die Abwechslung, als die Seele der Musik, erfordert, dass die 4-stimmige Harmonie oft durch eine minderstimmige aufgefrischt werde. Dieses sind die Gründe, weshalb auch das volle Orchester oft nur eine 3-stimmige, sogar nur 2-stimmige Harmonie anwendet. Dieselbe Ursache gilt demnach auch bei den Ensemblestücken, wo oft eine grosse Anzahl Vocalstimmen zusammen singt.

II.

ÜBER DIE VERSCHIEDENEN
Situationen in welchen man von den
Ensemblestücken Gebrauch macht.

Die Verschiedenheit der Ensemblestücke hängt von der Verschiedenheit der Situationen ab, in welchen sie gesungen werden.

Der Tonsetzer muss zuvörderst wohl von dem durchdrungen sein, was auf der Bühne vorgeht,

laquelle il veut faire un morceau d'ensemble. Il faut qu'il en relise maintes fois les vers pour être en état de bien saisir tout ce qui pourrait l'éclairer; qu'il fasse attention aux divers caractères des personnages chantants; qu'il examine si la situation varie durant le morceau d'ensemble, ou si elle ne change pas. Dans le premier cas, il est souvent contraint de changer soit la mesure, soit le mouvement de mesure, soit le ton, pour exprimer le changement ou les différents changements de la situation.

Après ce travail préliminaire et indispensable, on cherche à échauffer par degrés son imagination et sa verve, en se représentant sans cesse avec des couleurs vives et la situation et la scène que l'on doit peindre. Outre que les idées musicales doivent exprimer ce qui s'y passe, il faut encore que ces idées ne soit point usées ou vieilles: il faut au contraire qu'elles soient fraîches, qu'elles intéressent ou charment l'auditoire. Ceci dépend plus ou moins de l'inspiration et du génie de l'auteur. Un morceau peut rendre fidèlement les intentions du Poète, et cependant ne point plaire au public; un autre morceau, au contraire, sera applaudi, parce que les idées musicales sont séduisantes quoiqu'elles ne peignent que très faiblement ou presque pas du tout (comme cela arrive fréquemment de nos jours) ce qui se passe sur le Théâtre. Dans ce cas, c'est un heureux morceau de concert: nos Opéras modernes en fourmillent. ()*

Quand l'action ou la situation ne changent pas durant un morceau d'ensemble, le Compositeur peut garder la même mesure, et le même mouvement de mesure. Il n'a enfin qu'un seul objet à imiter, n'importe la différence des paroles que le Poète met souvent dans la bouche de chaque acteur. Mais cette unité d'action n'empêche pas la variété des moyens dont le Compositeur peut disposer; car un morceau de Musique peut se refaire vingt fois au moins sans qu'il soit en contradiction avec la scène ou on le place, pourvu que la situation se présente

und wofür er ein Ensemblestück machen soll. Er muss die Verse sehr oft durchlesen, um im Stande zu sein, alles das wohl aufzufassen, was ihn erleuchten kann; er muss die verschiedenen Charaktere der singenden Personen mit Aufmerksamkeit beherzigen; er muss untersuchen, ob während dem Ensemblestück die Situation sich verändert, oder ob sie stets dieselbe bleibt. Im ersten Fall ist er oft gezwungen, entweder die Taktart oder das *Tempo*, oder die Tonart zu verändern, um die Veränderung, oder die verschiedenen Veränderungen der Situation auszudrücken.

Nach dieser vorläufigen und unerlässlichen Arbeit, muss man suchen, nach und nach seine Einbildungskraft und Begeisterung zu erhitzen, indem man sich unaufhörlich und mit lebhaften Farben die Situation und die Scene vorstellt, welche man zu malen hat. Ausserdem, dass die musikalischen Ideen dasjenige ausdrücken sollen, was da vorgeht, müssen auch diese Ideen nicht abgenützt oder veraltet sein: sie müssen im Gegentheil frisch und lebendig, dem Publikum interessant und reizend erscheinen. Dieses hängt mehr oder minder von der Begeisterung und dem Genie des Tonsetzers ab. Ein Tonstück kann getreu die Absichten des Dichters wiedergeben, und dabei doch dem Publikum missfallen; ein anderes Tonstück kann, im Gegentheil, grossen Beifall erwecken, weil die musikalischen Ideen verführerisch sind, obwohl sie nur sehr schwach, oder gar nicht das ausdrücken, was auf dem Theater vorgeht, (was heut zu Tage sehr häufig geschieht). In diesem Falle ist es nur ein gelungenes Concertstück: unsere modernen Opern wimmeln davon. (*)

Wenn die Handlung oder Situation während dem Ensemblestück sich nicht verändert, so kann der Tonsetzer dieselbe Taktart und selbst dasselbe *Tempo* beibehalten. Er hat nur einen Gegenstand zu malen, unbekümmert um den Unterschied in den Worten, welche der Dichter jedem Sänger in den Mund legt. Aber diese Einheit hindert keineswegs, die Abwechslung der Mittel zu gebrauchen, über welche der Tonsetzer zu gebiethen hat; denn ein Tonstück kann auf wenigstens 20 Arten gesetzt werden, ohne im Widerspruch mit der Scene zu sein, für welche man es bestimmt; vorausgesetzt, dass der Tonsetzer

(*) Ces sortes de productions paraissent des Chefs-d'œuvre à un très grand nombre de gens dont la devise est: *Divertissez moi et je vous tiens quitte du reste.*

(*) Diese Art Compositionen scheinen Meisterstücke einer grossen Anzahl von Menschen, deren Denkspruch ist: *Ergötze mich, das übrige schenke ich dir.*

*fidèlement et avec des couleurs vives à l'imagination du Musicien. Mais si la situation varie, ce qui a lieu ordinairement en changeant de scène, le Compositeur doit seconder exactement le Poète. Dans ce cas il fait suivre un morceau d'ensemble par un autre morceau d'ensemble, autant de fois que la situation varie sensiblement, en enchaînant ces divers morceaux de manière à ce que tout cela se suive naturellement, sous le rapport musical, comme on le fait dans ce que l'on appelle en Italie *Finale* d'un acte, dont nous parlerons bientôt.*

En composant de la sorte plusieurs morceaux d'ensemble consécutifs, chacun d'eux est dans un autre ton, mais ne finit pas toujours dans celui par lequel il a commencé. On enchaîne le précédent avec le suivant, soit directement soit par une modulation. Si la situation change brusquement et d'une manière inattendue, ou fait un contraste avec ce qui la précède, le Compositeur doit faire à cet endroit une transition un peu forte et inattendue, pour imiter ce contraste: Dans ce cas, il arrive quelquefois aussi que le Musicien commence tout d'un coup le morceau suivant par un ton éloigné de celui qui le précède, sans employer des accords intermédiaires pour amener ce changement de ton. Anciennement on n'osait pas moduler de la sorte, parce qu'il n'y a précisément ni art, ni mérite à le faire. Aussi tout le monde abuse de cette manière d'enchaîner des tons qui n'ont pas le moindre rapport entr'eux, en l'employant cinq ou six fois dans un seul morceau de Musique, souvent sans raisons valables.

Selon la situation, le morceau d'ensemble est long ou court, triste ou gai, calme ou passionné, sans ritournelles ou avec des ritournelles lorsque la situation l'exige; car les ritournelles sont toujours froides dans un morceau d'ensemble, quand la situation ne le requiert pas.

Lorsque tous les acteurs expriment le même sentiment, le Compositeur en doit peindre que ce dernier; mais quand les acteurs sont animés de différentes passions, le Composi-

*sich die Situation getreu und mit lebhaften Farben in seine Einbildungskraft eingeprägt hat. Aber wenn die Situation wechselt, was gewöhnlich bei einer Veränderung der Scene Statt findet, so muss der Tonsetzer dem Dichter genau nachfolgen. In diesem Falle lässt er einem Ensemblestücke ein anderes Ensemblestück nachfolgen, und zwar so oft, als die Situation sich *bedeutend* verändert. wobei diese Stücke so aneinander zu ketten sind, dass alles in musikalischer Hinsicht natürlich nacheinander folge, so wie man es in den, von den Italienern sogenannten *Finale's* macht, von welchen wir bald sprechen werden.*

Indem man auf diese Weise mehrere nacheinanderfolgende Ensemblestücke componirt, setzt man jedes in einer andern Tonart, endet aber nicht immer in jener, mit welcher man anfangt. Man verbindet das Vorhergehende mit dem Nachfolgenden entweder unmittelbar, oder mittelst einer *Modulation*. Wenn die Situation plötzlich und auf eine unerwartete Art wechselt, oder einen Contrast mit dem Vorangegangenen bildet, so muss der Tonsetzer an diesem Orte eine etwas starke und unerwartete Ausweichung anbringen, um diesen Contrast nachzuahmen: In diesem Falle geschieht es manchmal, dass der Compositeur das folgende Stück plötzlich in einer, von der vorigen ganz entfernten Tonart anfängt, ohne Mittelaccorde zur Herbeiführung dieser Tonartsveränderung anzuwenden. In früherer Zeit getraute man sich nicht, auf solche Weise zu modulieren, weil es im Grunde weder eine Kunst noch ein Verdienst ist, dergleichen anzuwenden. Auch missbraucht jetzt alle Welt diese Art, Tonarten aneinander zu leimen, die nicht die mindeste Beziehung zu einander haben, indem man sie in einem einzigen Tonstücke, oft ohne allen Grund 5- oder 6-mal anwendet.

Das Ensemblestück ist, je nach der Situation, lang oder kurz, traurig oder lustig, ruhig oder leidenschaftlich, ohne oder mit *Ritornellen*, wenn es die Situation erheischt; denn die *Ritornelle* lassen in einem Ensemblestück stets kalt, wenn sie nicht durch die Situation gerechtfertigt sind.

Wenn alle Sänger nur ein und dasselbe Gefühl auszudrücken haben, so muss der Tonsetzer nur dieses ausdrücken; aber wenn die Sänger von verschiedenen Leidenschaften bewegt werden, so hat

teur imitera celle qui est la plus arantageuse à la Musique ou qui est la plus prédominante sur la scène. Dans un Opéra Comique p. e. , il faut toujours viser à la gaieté, dès que la situation ne s'y oppose pas, expressément. Dans un Opéra seria ou Tragique, il faut au contraire chercher à ennoblir le tout. Ainsi, on imitera ici, parmi les différentes passions simultanées, celle qui impose et qui intéresse le plus, ou celle qui domine principalement la scène; ou enfin, celle que la Musique peut rendre fort arantageusement en devenant elle même imposante, sublime.

Nous recommandons de nouveau aux Compositeurs de ne pas chercher à peindre des mots. Qu'ils ne se laissent jamais dérouter par des paroles: c'est toujours l'esprit de la scène qu'il faut saisir et imiter, ainsi que le sentiment ou la passion qui la domine, et enfin le caractère des personnages chantants. Le Compositeur devient ici un Peintre qui doit créer les tableaux que le Poète indique, soit par les vers soit par les diverses situations qui se suivent, soit par les différents caractères qu'il donne à ces acteurs. Il faut donc que le Musicien suive son Poète sous ce rapport aussi fidèlement que possible. C'est l'unique règle que l'on puisse prescrire.

III

SUR L'ACCOMPAGNEMENT

des morceaux d'ensemble.

Un morceau d'ensemble peut intéresser uniquement par les voix lorsqu'il y en a beaucoup, pourvu qu'elles soient maintenues dans le ton au moyen d'un accompagnement le plus simple possible. Des Violoncelles et des Contrebasses suffiraient souvent dans ce cas. Pourquoi donc ce luxe dans l'orchestre? Ce grand nombre d'instruments? Cette quantité de notes? Ces divers mouvements simultanés qui dégénèrent fréquemment en une espèce de charivari, et avec lesquels on accompagne de nos jours presque tous les morceaux d'ensemble à beaucoup de voix? Est-ce pour qu'ils se ressemblent tous sous ce rapport? S'il en est

der Tonsetzer diejenige zu mahlen, welche für die Musik die vortheilhafteste ist, oder welche auf der Scene vor den andern vorherrscht. So muss .z. B. in einer komischen Oper stets die Heiterkeit berücksichtigt werden, wenn nicht die Situation sich diesem ausdrücklich widersetzt. In einer ernsthaften oder tragischen Oper muss man im Gegentheil suchen, alles zu veredeln. Demnach mahlt man hier, unter verschiedenen zusammenwirkenden Leidenschaften jene, welche am meisten ergreift und interessiert, oder jene welche auf der Scene am bedeutendsten vorherrscht; oder endlich jene, welche die Musik am vortheilhaftesten wiedergeben kann, indem sie selber ergreifend und erhaben wird.

Wir empfehlen den Tonsetzern noch einmal, nicht auf die Mahlerei der einzelnen Worte Jagd zu machen. Die Buchstaben dürfen sie nie irreführen: Der Geist der Scene ist's, den sie auffassen und nachahmen müssen, so wie die Leidenschaft oder das Gefühl, welche vorherrschen, und endlich der Charakter der singenden Personen. Der Tonsetzer wird hier ein Mahler, welcher die Gemälde erschaffen soll, die ihm der Dichter andeutete, mag dieses nun durch die Verse, oder durch die verschiedenen, einander nachfolgenden Situationen, oder durch die verschiedenen Charaktere geschehen, welche die singenden Personen darzustellen haben. Daher muss der Compositeur dem Dichter in diesem Bezug so getreu als möglich nachfolgen. Dieses ist die einzige Regel, die man vorschreiben kann.

III

ÜBER DAS ACCOMPAGNEMENT

der Ensemblestücke.

Ein Ensemblestück kann schon einzig und allein durch die Singstimmen interessant werden, wenn sie zahlreich sind, insofern sie nur durch das möglichst einfachste Accompagnement in der Tonart erhalten werden. Die Violoncells und Contrabässe würden oft schon für diesen Fall hinreichen. Warum also dieser Luxus im Orchester? Diese grosse Zahl von Instrumenten? Diese Menge Noten? Diese verschiedenen zu gleicher Zeit wirkenden Bewegungen, die oft genug in eine Art von Charivari ausarten, und mit denen man heutzutage fast alle vielstimmigen Ensemblestücke begleitet? Thut man es, damit alle einander völlig gleichsehen? Wenn dem so ist, so hat man allerdings das

ainsi, on y réussit parfaitement.

Les personnes qui n'ont pas l'habitude de la grande partition, qui n'en possèdent pas la pratique, qui enfin ne connaissent pas les moyens que l'on emploie pour en faire marcher toutes les parties en même temps, sont généralement étonnées en voyant des partitions remplies de notes. Nous tâcherons de leur en expliquer ici l'énigme.

Un Compositeur quelqu'il soit ne conçoit d'abord à la fois, en cherchant ses idées, que deux, trois ou quatre parties tout au plus. Souvent il ne s'occupe que du chant. Ainsi, le fond d'une grande partition n'est basé que sur ces deux, trois ou quatre parties. Ajoutons-y le chant quand il y en a, et qui ordinairement ne fait pas une cinquième partie réelle d'harmonie: Tout cela n'occupe que cinq portées.

(*) *Comment remplira-t-on les dix-neuf ou vingt autres portées dans une partition qui en a vingt-quatre ou vingt-cinq? Nous avons vu dans la section précédente (N° I.) comment on double, triple ou quadruple les parties vocales. Mettons qu'il y ait huit voix dans un morceau d'ensemble, ce qui exige huit portées. Ajoutons à cela seize portées pour l'orchestre complet, savoir:*

2 portées pour les . . .	2 Flûtes.
2 d ^o . . . " . . .	2 Hautbois.
2 d ^o . . . " . . .	2 Clarinettes.
2 d ^o . . . " . . .	2 Cors.
2 d ^o . . . " . . .	2 Bassons.
2 d ^o . . . " . . .	2 Violons.
1 d ^o . . . " . . .	Altos.
1 d ^o . . . " . . .	Violoncelles.
1 d ^o . . . " . . .	Contre-basses.
1 d ^o . . . " . . .	Timbales.

Total 16 portées à ajouter aux huit portées pour les voix. A tout cela on joint encore fort souvent deux Cors de plus, des Trom-

(*) *Lorsqu'on travaille pour un grand local et pour un orchestre fort nombreux, l'on cherche ses idées musicales en conséquence. — Ainsi p. e., on se dit: Je veux produire à cet endroit l'effet de la masse entière de mon orchestre; ici, mon idée sera rendue à l'unisson par tous les instruments à cordes; tous les instruments à percussions entreront à tel autre endroit, etc. etc. Mais le fond de toute cette conception n'est basé que sur quelques parties de l'harmonie dont on peut donner le plus souvent une idée claire sur le Piano-forte.*

rechte Mittel gewählt.

Personen, die nicht an grosse Partituren gewöhnt sind, die das Verfahren bei Entstehung derselben nicht kennen, die nicht wissen, durch welche Mittel man so grosse Massen von Stimmen zu gleicher Zeit fortschreiten lassen kann, sind gemeinlich erstaunt beim Anblick einer solchen mit Noten überfüllten Partitur. Wir werden versuchen, ihnen das Räthsel zu lösen.

Ein Tonsetzer, welcher es auch sein mag, erfindet anfänglich und zu gleicher Zeit, beim Aufsuchen seiner Ideen, nie mehr als zwei, drei, höchstens vier Stimmen. Oft beschäftigt er sich nur mit dem Gesang. Demnach ist der Bau einer grossen Partitur nur auf diesen 2, 3, oder 4 Stimmen gegründet. Wenn wir noch den Gesang hinzufügen, (falls einer vorhanden ist), welcher gewöhnlich nicht einmal eine fünfte wesentliche Stimme der Harmonie bildet, so füllt alles dieses nur 5 Zeilen aus. (*)

Wie wird man nun die andern 19, oder 20 Zeilen einer Partitur ausfüllen, die aus 24, oder 25 Zeilen besteht? Wir haben in dem vorhergehenden Abschnitt (N° I.) gesehen, wie man die Vocalstimmen verdoppelt, verdreifacht oder vervierfacht. Nehmen wir an, dass in einem Ensemblestücke 8 Vocalstimmen vorhanden sind, was folglich 8 Zeilen ausmacht. Fügen wir 16 Zeilen für das volle Orchester bei, nämlich:

2 Zeilen für die . . .	2 Flöten.
2 d ^o . . . " . . .	2 Oboen.
2 d ^o . . . " . . .	2 Clarinetten.
2 d ^o . . . " . . .	2 Hörner.
2 d ^o . . . " . . .	2 Fagotte.
2 d ^o . . . " . . .	2 Violinen.
1 d ^o . . . " . . .	Violen.
1 d ^o . . . " . . .	Violoncelle.
1 d ^o . . . " . . .	Contrabässe.
1 d ^o . . . " . . .	Pauken.

Zusammen 16 Zeilen welche den 8 Zeilen für die Vocalstimmen beigelegt werden. Zu allem diesem fügt man oft noch 2 Hörner mehr, 2 Trompeten

(*) Wenn man für ein grosses Locale und ein sehr zahlreiches Orchester componirt, so sucht man seine musikalischen Ideen schon mit diesem Bewusstsein auf. — So, z. B. sagt man sich: „An dieser Stelle will ich den Effekt der ganzen Masse meines Orchesters anbringen; hier wird meine Idee von allen Saiteninstrumenten im Unison ausgeführt; an diesem Orte treten alle Leierinstrumente plötzlich ein, u. s. w. Aber die Grundidee aller dieser Zusammenstellungen ist nur auf einige Stimmen der Harmonie gebaut, so dass man oft davon eine klare Ansicht auf dem Fortepiano geben kann

pettes, trois Trombones et un Ophicleïde: — apparemment que nos oreilles deviennent plus sourdes à force d'entendre des Opéras à la mode, puisqu'on juge à propos d'augmenter sans cesse le nombre des instruments. Il est certain que la finesse de l'ouïe diminue sensiblement avec le temps, en écoutant fréquemment des masses trop fortes.

En accompagnant les huit voix ci-dessus mentionnées, et l'orchestre faisant également la même harmonie que les voix, il est clair que la différence que l'on trouve entre celles-ci et les instruments, consiste dans la manière de varier le fond de l'harmonie vocale. Il s'agit de montrer ici par un exemple comment cela s'opère, se combine et se réalise.

Prenons l'harmonie précédente à quatre parties vocales que l'on peut exécuter avec un nombre de voix quelconque. (voyez exemple N^o 58, page 155.) Ajoutons-y d'abord les instruments à cordes: Bien entendu que dans cette première opération il faut consulter les voix, parce que c'est la même succession d'accords que l'on va reproduire, en la brodant plus ou moins comme nous l'avons dit.

On conçoit facilement qu'il doit exister plusieurs manières d'ajouter aux voix les instruments à cordes. Les deux les plus usitées sont les suivantes:

1^o On double les parties vocales sans les broder et tout simplement comme il suit: Le 1^{er} Soprano par les premiers Violons. — Le 2^d Soprano par les seconds Violons. — Le Ténor par les Altos. — La Basse vocale par les Basses d'orchestre, avec la différence cependant que l'on donne fréquemment plus de mouvement à ces instruments. Ainsi, au lieu des noires, des blanches et des rondes que fait le chant, les instruments qui doublent font des croches ou des triolets, ou des doubles croches, ou des notes syncopées etc. etc., selon que le Compositeur le juge à propos, ou selon son caprice. Il arrive aussi que l'on renverse les parties hautes en doublant les voix, quand cela peut se faire et que l'effet en est plus saillant, comme par exemple:

ten, 3 Posaunen und ein Ophicleïde: — Es scheint als ob die modernen Opern unsere Ohren immer tauber machen, weil man unaufhörlich für nöthig findet, die Zahl der Instrumente zu vermehren. Es ist sicher, dass die Feinheit des Gehörs mit der Zeit fühlbar abnimmt, wenn man oft so starkem Lärm zuhört.

Da bei der Begleitung der oben erwähnten acht Vocalstimmen das Orchester dieselbe Harmonie ausführt, wie jene, so ist es klar, dass der Unterschied welchen man zwischen den Vocalstimmen und dem Orchester findet, nur in der Art besteht, wie die Vocal-Grundharmonie durch dasselbe variiert wird. Wir werden hier durch ein Beispiel zeigen, wie dieses geschieht, wie es erfunden und ausgeführt wird.

Nehmen wir die früher schon gegebene vierstimmige Harmonie, welche man mit einer beliebigen Anzahl von Vocalstimmen ausführen kann. (Siehe Beispiel N^o 58. Seite 155.) Fügen wir derselben anfangs die Saiteninstrumente bei: wobei es sich versteht, dass man bei dieser ersten Arbeit auf die Vocalstimmen Rücksicht nehmen muss, da man dieselbe Accordenreihe wieder hervorbringen soll, indem man sie nur auf die oben besprochene Art mehr oder weniger verziert.

Man begreift leicht, dass es mehrere Arten geben muss, wie den Vocalstimmen Saiteninstrumente beigelegt werden können. Die zwei gebräuchlichsten sind die folgenden:

1^{ten} Man verdoppelt die Vocalstimmen ganz einfach, ohne alle Verzierungen, wie folgt: Der 1^{te} Sopran durch die 1^{te} Violine. — Der 2^{te} Sopran durch die 2^{te} Violine. — Der Tenor durch die Violen. — Der Vocalbass durch die Orchesterbässe; — jedoch nur mit dem Unterschiede, dass man diesen Instrumenten meistens mehr Bewegung gibt. Also, statt den Vierteln, Halben und ganzen Noten des Gesangs, machen die verdoppelnden Instrumente, Achteln, Triolen oder Sechzehnteln, oder synkopierte Noten, u.s.w., so wie der Tonsetzer es geeignet findet, oder wie es ihm eben einfällt. Es geschieht auch, dass man die obern Stimmen umkehrt, indem man die Vocalstimmen verdoppelt, wenn solches thunlich ist, und dadurch eine anziehendere Wirkung hervorgebracht wird. Z. B.:

No. 59.

Partie vocale.
Singsstimmen.

1^{res} Violons.

2^{mes} Violons.

Altos.

Violoncelles
et
Contre Basses.

2^o On double la Basse vocale en la brochant plus ou moins, ou en lui donnant plus de mouvement, ou bien en la simplifiant quand elle a beaucoup de notes. On invente toutes sortes de traits pour les premiers Violons; (*) ensuite on y ajoute les seconds Violons et les Altos, également chargés de notes plus ou moins, par exemple:

(*) Mais il ne faut pas que la partie des premiers Violons ressemble à un solo de concerto, comme cela se fait beaucoup trop souvent dans nos Opéras modernes.

2^{ens} Man verdoppelt den Vocalbass indem man ihn mehr oder minder verziert, oder indem man ihm mehr Bewegung gibt, oder auch indem man ihn vereinfacht, wenn er viele Noten hat. Man erfindet alle Arten von Passagen für die ersten Violinen, (*) sodann fügt man die 2^{ten} Violinen und die Violon, gleichfalls mit mehr oder mindern Passagen verziert, bei, wie z. B.:

(*) Nur muss die erste Violinstimme keine Concertpassagen enthalten, wie dieses so oft in unsern modernen Opern der Fall ist.

1^{re} Flûte.

2^{me} Flûte.

2 Hautbois.

2 Clarinettes.

1^{re} et 2^e

Cors.

3^e et 4^e

Cors.

2 Bassons.

2 Trompettes

Trombonne
alto.

Tromb:Ten:

Tromb:Bas:

Tymballes.

Partie vocale.
Vocalstimmen.

1^{re} Violon.

2^e Violon.

Altos.

Violoncelle

C. Basse.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 166. The page contains two systems of staves. The first system has 12 staves, and the second system has 4 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex piece of music. The notation is written in black ink on aged paper.

Comparez maintenant les instruments à cordes avec les voix.

Après les instruments à cordes viennent les instruments à vent tels que Flûtes, Hautbois, Clarinettes, Cors et Bassons. Souvent il y a des Hautbois sans Clarinettes, ou des Clarinettes sans Hautbois. On ajoute, tant bien que mal, cette nouvelle masse à celle des voix et des instruments à cordes, ce qui donne trois masses différentes. (Voyez l'exemple précédant.) Comparez maintenant ces instruments à vent avec ceux à cordes.

Quel but le Compositeur se propose-t-il d'atteindre en ajoutant cette troisième masse aux deux autres? Celui d'augmenter les effets, d'occuper tous les instrumentistes de son orchestre à la fois et de produire plus de bruit. Les instruments à vent ne pouvant faire autre chose dans ce cas, que ce que font les instruments à cordes et les voix, en doublant à l'octave et à l'unisson les uns et les autres, il est clair qu'ils deviennent le plus souvent inutiles et par cela nuisibles, sans compter que le Compositeur use à la fois tous les moyens que l'orchestre lui offre pour varier ses effets. Le Choeur qui termine le premier acte d'Armide de GLUCK:

*« Poursuivons jusqu'au trépas
« L'ennemi qui nous offense.*

n'est accompagné que par les instruments à cordes. Nous ne connaissons pas un Choeur qui produise plus d'effet que celui-là. Nous sommes persuadés qu'en accompagnant ce Choeur par l'orchestre plus que complet, selon la louable manière de nos jours, on ne ferait que beaucoup de bruit, en diminuant et en affaiblissant considérablement l'effet des voix par lesquelles il intéresse tant.

Les instruments tels que Trompettes, Trombones, Ophicléides et Timbales, s'ajoutent dans la partition après toutes les autres parties. Cette quatrième masse que fera-t-elle? Des accords plaqués, plus ou moins, pour fortifier l'effet ou pour augmenter le bruit. Mais quand la situation n'exige pas de ces instruments-là, les fait-on taire?... Pas du tout; ils sont dans l'orchestre, il faut les faire valoir aussi souvent que possible: Voilà comme de nos jours on raisonne en Musique.

Il est d'ailleurs très facile d'ajouter ces instruments aux autres masses: Aussi n'est

Man vergleiche nun die Saiteninstrumente mit den Vocalstimmen.

Nach den Saiteninstrumenten kommen jene der Bläser, wie Flöten, Oboen, Clarinette, Hörner und Fagotte. Oft sind die Oboen ohne Clarinette, oder die Clarinette ohne Oboen da. Diese neue Masse fügt man nun, so gut man kann, jener der Vocal- und Saiten-Stimmen bei, was dann drei verschiedene Massen gibt. (Man sehe das vorhergehende Beispiel, und vergleiche diese Blasinstrumente mit den Streichinstrumenten.)

Welchen Zweck kann nun der Tonsetzer haben, indem er diese dritte Masse den zwei Andern beifügt? Keinen andern, als die Wirkungen zu vermehren, alle Instrumentisten seines Orchesters auf einmal zu beschäftigen, und mehr Lärm hervorzubringen. Da die Blasinstrumente in diesem Falle nichts anders ausführen können, als das was die Saiteninstrumente und Vocalstimmen vortragen, indem sie die einen und die andern in der Octave und im Unison verdoppeln, so ist es klar, dass sie bisweilen ganz unnöthig und folglich schädlich sind, abgesehen davon, dass der Tonsetzer auf einmal alle die Mittel benutzt, die ihm das Orchester zur Abwechslung der Wirkungen darbiethet. Der Chor, welcher den ersten Act von *Glucks Armide* beschliesst:

*„ Verfolgt bis in den Tod
„ Den Feind, der uns beleidigt,“*

ist nur von Saiteninstrumenten begleitet. Wir kennen keinen wirkungsreichern Chor wie diesen. Wir sind überzeugt, dass, wenn dieser Chor nach der vielbelobten Art unserer Tage von einem übervollen Orchester accompagnirt würde, er nur einen grossen Lärm hervorbrächte, und dass der Effect der Vocalstimmen, der so ergreifend ist, beträchtlich vermindert und geschwächt erscheinen müsste.

Die Blechinstrumente, wie die Trompeten, Posaunen, Ophicleide, Pauken, werden in der Partitur erst nach den übrigen Stimmen beigelegt. Was bewirkt diese vierte Masse? Mehr oder minder feste Accorde, um den Effect zu verstärken und den Lärm zu vermehren. Aber, wenn die Situation diese Instrumente nicht erfordert, soll man sie schweigen lassen?... Ganz und gar nicht; sie sind ja im Orchester, man muss sie so oft wie möglich anbringen: So urtheilt man heutzutage in der Musik.

Es ist übrigens so leicht diese Instrumente den andern Massen beizufügen, dass man sich nicht

il pas étonnant qu'on en abuse. (Voyez ces instruments dans la partition, exemple N° 60, et comparez les avec les autres instruments de l'orchestre.) Beaucoup de Compositeurs modernes ont encore un autre but en augmentant le bruit: C'est de frapper fort lorsqu'ils craignent de ne pouvoir frapper juste, et d'étourdir les auditeurs trop blasés et conséquemment trop exigeants.

Comme on n'a jamais donné ni prescrit aucun principe, aucune règle pour accompagner les voix par l'orchestre, il en résulte que chaque Compositeur suit au hasard son caprice. Le système qu'il adopte à cet égard est plus ou moins vicieux, selon le degré de son expérience, de ses facultés, de son imagination et de son tact: souvent il suit aveuglément une mode d'instrumentation qui est plus ou moins défectueuse. Nous ferons ici à ce sujet des réflexions qui peuvent devenir utiles aux jeunes Compositeurs.

Chaque fois que vous trouverez quelque chose d'heureux pour les voix et que celles-ci peuvent rendre parfaitement sans le secours d'instruments, méfiez vous de l'orchestre. Ce dernier doit être écrit dans ce cas avec la plus grande simplicité, en supprimant tous les instruments inutiles pour ne pas couvrir les voix et détruire leur effet; ce qui arrive inévitablement dans le cas contraire. Nous savons par expérience que beaucoup de morceaux pour des voix produisent du charme en les chantant sans accompagnement, ou seulement accompagnés par le Piano-forte, mais que ces mêmes morceaux perdent presque tout attrait, étant accompagnés par l'orchestre qui leur a été primitivement destiné. Nous allons indiquer les causes de ce phénomène.

Supposons un morceau d'ensemble qu'une inspiration heureuse vous ait fait trouver et que vous ayez bien su réaliser. Nous indiquerons ici ce morceau par la lettre A. Vous y ajoutez un orchestre riche (à peu près dans le genre dont nous avons donné un modèle, N° 60.) Nous indiquerons ici cette seconde opération par la lettre B. Or, B. produit un tout autre effet que A. En mariant les deux effets, il en résulte nécessairement un troisième qui n'est ni A ni B. Les deux derniers se contrariant mutuellement, de là naît un sentiment qui déplaît, et il pourrait facilement arriver qu'en exécutant l'un et l'autre isolément, chacun d'eux donnât plus de satisfaction aux auditeurs qu'en les faisant entendre simultanément.

wundern darf, sie so oft gemissbraucht zu sehen. (Man sehe diese Instramente im vorhergehenden Beispiel N° 60 und vergleiche sie mit den übrigen Orchesterstimmen.) Viele neuere Tonsetzer haben bei Vermehrung des Larms noch eine andere Absicht, nämlich; wenigstens einen *starken* Ausdruck zu bezeichnen, wenn sie nicht den *rechten* Ausdruck finden können, und die erschöpften, folglich schwer zu begnügenden Zuhörer zu verblüffen.

Da man noch niemals Regeln oder Grundsätze gegeben oder festgestellt hat, wie die Vocalstimmen vom Orchester begleitet werden sollen, so folgt daraus, dass jeder Tonsetzer hierin nach Zufall und Laune handelt. Die Grundsätze, die er sich hiebei aufstellt, sind mehr oder minder mangelhaft, je nach dem Grade seiner Erfahrung, seiner Anlagen, seiner Einbildungskraft und seines Gefühls; oft folgt er blindlings einer Instrumentierungsmode, die mehr oder minder fehlerhaft ist. Wir werden hier einige Betrachtungen niederlegen, die den jungen Tonsetzern nützlich sein können.

Jedesmal, wenn man etwas glückliches für die Vocalstimmen erfindet, was diese mit Vollkommenheit ohne Instramente vortragen können, *muss man dem Orchester misstrauen*. Dieses letztere muss in solchem Falle mit der grössten Einfachheit gesetzt werden, indem man die unnöthigen Instramente weglässt, um nicht die Vocalstimmen zu decken und ihre Wirkung zu vernichten; was sonst im gegentheiligen Falle unvermeidlich wäre. Wir wissen aus Erfahrung, wie reizend manche Tonsücke sind, die von Vocalstimmen ganz allein, oder nur mit Begleitung des Fortepiano gesungen werden; wie aber auch dieselben Tonsücke alle ihre Reize verlieren, wenn sie mit dem, schon anfangs für sie bestimmten Orchester begleitet werden. Wir wollen die Ursachen dieser Erscheinung erklären.

Denken wir uns ein Ensemblestück, welches durch eine glückliche Begeisterung erfunden, und eben sowohl ausgearbeitet worden ist. Wir wollen dieses Tonsück hier durch den Buchstaben *A* bezeichnen. Nun wird aber ein volles Orchester dazu gesetzt (ungefähr in der Gattung wie in dem obigen Beispiel N° 60 ein Muster gegeben worden ist.) Diese zweite Arbeit wollen wir mit dem Buchstaben *B* bezeichnen. Nun aber bringt *B* eine ganz andere Wirkung hervor als *A*. Indem man beide Effekte vereinigt, erhält man nothwendigerweise wieder eine dritte Wirkung, die weder *A* noch *B* ist. Diese beiden Letztern stören einander gegenseitig, und hieraus entsteht ein Gefühl das missfällt; während es leicht möglich wäre, dass jedes, für sich allein ausgeführt, den Zuhörern mehr genügen würde.

ment. Quand le *B* l'emporte sur l'*A*, ce qui arrive assez fréquemment par la raison que le nombre des Musiciens est trop grand en comparaison de celui des voix, tout le charme de l'*A* sera détruit. Cette observation fournit les remarques suivantes :

1^o Lorsque le Compositeur n'a ni assez de goût ni assez de génie pour rendre la partie vocale intéressante, il suppléera à ce défaut par un orchestre soigné; ou bien, ce qui vaudra mieux, il inventera ses morceaux de manière à ce que les voix et l'orchestre produisent ensemble un effet satisfaisant qu'on ne pourrait pas obtenir en exécutant isolément l'un ou l'autre.

2^o Chaque fois que l'on ne trouve rien de neuf, rien d'original ou rien de saillant en fait de chant, on ne risque jamais rien en appelant l'orchestre à son secours et en le faisant bien valoir.

3^o Quand on a des idées neuves et heureuses, toujours en fait de chant, on agit en homme sans esprit lorsqu'on y ajoute un orchestre travaillé qui couvre ces inspirations heureuses, et ne produit généralement de nos jours que des sensations usées.

Il y a des situations où l'orchestre fuit et doit faire tous les frais du morceau d'ensemble, et où les acteurs ne chantent que parce qu'ils sont présents; car il est toujours plus convenable de leur faire chanter n'importe quoi, que de les laisser muets. Dans ces circonstances, il faut principalement soigner son orchestre, parce que c'est uniquement par lui que la Musique nous intéresse. Ainsi donc, lorsque le Compositeur doit peindre, exprimer ou imiter l'orage, (comme dans l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* de GLUCK, pendant laquelle cette Princesse et les Prêtresses chantent) la tem-pête, un naufrage, une bataille, l'assaut d'une ville etc. etc., il fera le contraire de ce que l'on fait ordinairement; et au lieu d'accompagner les voix par l'orchestre, il accompagnera l'orchestre par les voix. Il s'occupera d'abord de l'orchestre en créant la partie instrumentale, en suite il y ajoutera les voix, ce qui est facile à réaliser, puisqu'il lui est toujours possible de retoucher par-ci par-là son travail, afin d'y adapter convenablement les paroles, quand toutefois ces dernières l'exigent.

als beide zugleich und zusammenwirkend. Wenn *B* über *A* die Oberhand gewinnt, (was oft genug der Fall ist, weil die Zahl der Instrumentalisten zu gross im Verhältniss gegen die Zahl der Sänger ist,) so ist der ganze Reiz von *A* zerstört. Diese Betrachtung gibt zu folgenden Anmerkungen Anlass:

1^{ens} Wenn der Tonsetzer weder hinreichenden Geschmack, noch hinreichendes Talent besitzt, um dem Vocalsatz Interesse zu verleihen, so ersetzt er diesen Mangel durch ein sorgsam benütztes Orchester; oder, was besser ist, er wird seine Tonstücke dergestalt erfinden, dass die Vocalstimmen und das Orchester zusammen einen genügenden Effect hervorbringen, welchen man nicht erreichen könnte, wenn man jedes allein für sich ausführen liesse.

2^{ens} Jedemal, wenn man nichts Neues, nichts Originelles, nichts Geistreiches für den Gesangerfinden kann, so wagt man freilich nichts, wenn man das Orchester zum Beistand ruft, und selbes vorzüglich geltend macht.

3^{ens} Wenn man neue und glückliche Ideen erfindet, (wobei wir immer von Vocalmelodien sprechen) so handelt man sehr unvernünftig, wenn man ein so bearbeitetes Orchester beifügt, welches diese glücklichen Eingebungen verdunkelt, und keine andern Wirkungen hervorbringt, als solche, die bereits in unsern Tagen allgemein abgenützt sind.

Es gibt aber Situationen, wo das Orchester beim Ensemblestück die Hauptsache ist und sein muss, und wo die Sänger nur mitsingen, weil sie eben zugegen sind; denn es ist immer schicklicher, sie sitzen zu lassen, was es auch immer sei, als sie stumm dastehen zu lassen. In solchen Fällen muss man vorzüglich auf das Orchester bedacht sein, weil nur durch dieses unser Interesse an der Musik festgehalten wird. Wenn also, z. B. der Tonsetzer ein Ungewitter, (wie in der Ouverture zu *Gluck's Iphigénie in Tauris*, während welcher die Prinzessin und die Priesterinnen singen,) oder einen See-sturm, Schiffbruch, eine Schlacht, die Bestürmung einer Feste, u. s. w. darzustellen hat, so muss er das Gegentheil von dem bisher Gesagten thun; und anstatt die Vocalstimmen durch das Orchester zu accompagnieren, haben die Vocalstimmen die begleitende Rolle zum Orchester. Er muss daher sich zuvörderst mit dem Orchester beschäftigen, indem er den Instrumentalsatz erfindet, hierauf fügt er die Gesangstimmen bei, was leicht zu bewerkstelligen ist, weil er immer noch hie und da seine Arbeit etwas ändern kann, um die Worte schicklich anzubringen, wenn dieses nöthig ist.

Les voix dans ce cas peuvent souvent chanter à l'unisson, tandis que l'orchestre fait l'harmonie. Lorsqu'on désire faire mieux entendre de temps en temps les voix ou les paroles dans ces sortes de situations, on interrompt momentanément les grands effets d'orchestre pour les reprendre après; ce qui peut se répéter plusieurs fois dans le même morceau. Durant ces moments, les instruments à cordes seuls accompagnent les voix, et tout le reste se tait ordinairement. Cette sorte de dialogue est susceptible de beaucoup d'effet, étant bien conçue et bien réalisée.

On chante aussi par fois pendant une marche, ou pendent que l'on danse, ou tandis que l'on passe son temps à des jeux, des exercices ou tel autre grand mouvement de la scène auquel chaque acteur prend part, quelle que soit son importance; etc.etc. Dans tous ces cas il arrive fort souvent que la partie vocale se trouve tout à fait subordonnée à la partie instrumentale, c'est à dire que le Compositeur s'occupe spécialement de son orchestre, en y ajoutant ensuite les voix comme une chose secondaire, pour laquelle il faut faire des petits vers et surtout des phrases fort courtes.

Dans des morceaux d'ensemble, surtout pour beaucoup de voix, où les acteurs doivent briller, où le chant doit principalement prédominer, charmer ou intéresser, il faut souvent faire taire, sinon tout à fait supprimer, les instruments à vent, et surtout ceux qui ne font qu'augmenter le bruit, tels que Trompettes, Trombones, Timbales etc. Il y a des phrases entières que l'on devrait, dans ce cas, accompagner seulement par les Basses d'orchestre, pour maintenir les voix dans le ton.

Quand l'intérêt est dans la partie vocale, et que les acteurs chantent avec âme et chaleur, l'instrumentation la plus simple est plus que suffisante. L'orchestre paraît toujours pâle, maigre et vicieux lorsque ce qui se passe sur la scène est froid.

Il ne faut pas faire taire tous les acteurs en même temps dans le courant d'un morceau d'ensemble pour y placer une ritournelle, excepté dans les cas où la situation l'exige, sans quoi une ritournelle sera toujours froide.

Die Vocalstimmen können da oft im Unison singen, während das Orchester die Harmonie macht. Wenn man wünscht, dass von Zeit zu Zeit in solchen Situationen die Singstimmen und ihre Worte besser hervortreten, so unterbricht man auf Augenblicke die Gesamtwirkung des Orchesters, um sie dann später wieder aufzunehmen; dieses kann in demselben Tonstück mehrmal sich wiederholen. Während solchen Stellen werden die Vocalstimmen nur von den Saiteninstrumenten accompagniert, und alles übrige pausirt gemeiniglich dabei. Diese Art von *Dialog* ist vieler Wirkungen fähig, wenn sie gut erfunden und ausgearbeitet wird.

Bisweilen singt man auch während einem Marsch, oder während einem Tanze, oder auch während Spiele, Kämpfe und andere ähnliche Bewegungen auf der Bühne ausgeführt werden, an denen jeder anwesende Sänger, von welcher Gattung er auch sei, Theil nimmt, u.s.w.: In allen diesen Fällen geschieht es sehr häufig, dass der Vocalgesang der Instrumentalmusik untergeordnet wird, das heisst, dass der Tonsetzer sich vorzüglich mit dem Orchester beschäftigt, indem er sodann erst die Vocalstimmen als eine Nebensache beifügt, für welche auch nur kurze Verse und vorzüglich sehr kurze Phrasen bestimmt sein müssen.

In den Ensemblestücken, besonders in jenen, welche für viele Stimmen gesetzt sind, wo die Sänger glänzen sollen, und wo der Gesang vorherrschen, reizen und interessieren soll, muss man die Blasinstrumente, und besonders die lermenden, wie die Trompeten, Posaunen, Pauken etc. oft schweigen lassen, oder ganz und gar nicht gebrauchen. Es gibt da ganze Phrasen, wo man, in solchen Falle, nur den Orchesterbass allein begleiten lassen sollte, um die Vocalstimmen in der *Intonation* zu erhalten.

Wenn das Interesse in den Vocalstimmen liegt, und wenn die Sänger mit Seele und Begeisterung singen, so ist die einfachste Begleitung mehr als hinreichend. Wenn das, was auf der Bühne vorgeht, matt und kalt ist, so erscheint auch das Orchester stets mager und mangelhaft.

Man darf im Laufe eines Ensemblestücks nicht alle Sänger zugleich schweigen lassen, um da ein Ritornell anzubringen, ausgenommen, wenn die Situation es erfordert, weil sonst dieses Ritornell stets eine matte Wirkung hervorbringt.

SUR LES PAROLES d'un morceau d'ensemble.

Lorsque beaucoup d'acteurs chantent en même temps exprimant différentes paroles, ou que le Compositeur fait des imitations et emploie le genre fugué, il est impossible aux Auditeurs de saisir ce que ces paroles signifient. C'est par cette raison que l'on n'y fait nulle attention. Aussi le Compositeur a-t-il carte blanche sous ce rapport: Il peut allonger les vers ou les raccourcir; répéter des mots et des phrases autant qu'il lui plaira; intervertir l'ordre des vers et des sens et même, en cas de besoin, ajouter des vers de sa façon, s'il en a le talent. Tout cela passe, pourvu qu'il respecte la prosodie de la langue dans laquelle il travaille. S'il commet des fautes contre la syntaxe et même souvent contre le bon sens ou contre la versification, personne ne s'avisera de le lui reprocher; car pour décourrir ces fautes, il faudrait avoir la partition à la main et analyser les paroles de chaque partie chantante, chose fort ennuyeuse dont personne ne se soucie. Il faut aussi convenir qu'il serait presque impossible de composer des morceaux d'ensemble saillants pour beaucoup de voix, si le Musicien n'avait pas la liberté de faire avec les vers du Poète ce que bon lui semble: car en cherchant ses idées, il ne peut s'occuper à la fois que de deux, trois ou quatre voix, tout au plus. Il est donc obligé d'ajouter successivement à sa partition les autres voix; auxquelles il n'a pu songer qu'après avoir inventé ses idées. Or, ces voix ajoutées expriment parfois des vers et des phrases qui sont trop courts ou trop longs pour les idées primordiales, ou qui ne sont pas en quantité suffisante etc.:

Si le morceau plaît, intéresse et exprime en même temps à peu près ce qui se passe sur la scène; si l'impression totale qu'il produit est heureuse, le public est content et ne demande rien de plus. Un tel morceau, malgré les fautes que nous venons de signaler, est souvent pour lui un Chef-d'oeuvre qu'il ne permet pas même de critiquer durant le temps qu'il est en vogue. Lorsqu'il survit à sa gloire éphémère, la critique en devient inutile.

VON DEN TEXT=WORTEN in einem Ensemble=Stück.

Wenn viele Sänger, welche zu gleicher Zeit singen, verschiedene Worte aussprechen, oder wenn der Tonsetzer Imitationen und den fugirten Styl anwendet, so ist es dem Zuhörer unmöglich den Sinn des Textes zu verstehen; und zwar aus dem Grunde, weil er darauf auch niemals Acht gibt. Daher hat der Tonsetzer in dieser Rücksicht freies Feld: Er kann die Verse verlängern oder abkürzen; er kann Worte und Phrasen wiederholen, so oft es ihm beliebt; er kann nöthigenfalls Verse und Phrasen umkehren, ja eigene Worte und Verse beifügen, wenn er hierzu gebildet genug ist. Alles dieses wird geduldet, wenn er anders die Prosodie der Sprache, in welcher er schreibt, nicht verletzt. Wenn er Fehler gegen die Wortfügung und selbst gegen den Sinn oder gegen die Versification begeht, so wird es Niemanden einfallen, ihm deshalb Vorwürfe zu machen; denn um diese Fehler zu entdecken, müsste man die Partitur zur Hand haben und die Worte jeder Vokalstimme zergliedern, — eine langweilige Sache, um die Niemand sich kümmert. Auch muss man gestehen, dass es fast unmöglich ist, geistreiche Ensemblestücke für viele Stimmen zu componieren, wenn der Tonsetzer nicht die Freiheit haben darf, aus den Versen des Dichters das zu bilden, was ihm gutdünkt: denn wenn er seine Ideen sucht, so kann er sich nur mit 2, 3, höchstens 4 Stimmen beschäftigen. Er ist daher gezwungen, in der Folge erst die andern Stimmen seiner Partitur beizufügen, an die er nicht eher hat denken können, als bis er seine Hauptidee erfunden hat. Nun sollen aber diese beigelegten Stimmen bisweilen Verse und Phrasen ausdrücken, die für die Hauptidee zu kurz, oder zu lang, oder nicht in hinreichender Anzahl vorhanden sind, u. s. w.:

Wenn das Tonstück gefällt, interessirt, und zu gleich so viel als möglich das ausdrückt, was auf der Bühne vorgeht, wenn endlich der Gesamteindruck, den es hervorbringt, gelungen ist, so ist das Publikum zufrieden und begehrt nicht mehr. Ein solches Tonstück ist, ungeachtet aller eben bezeichneten Mängel, für dasselbe ein Meisterstück und so lang es im Schwung ist, gestattet die Welt gar keine Kritik desselben. Hat es seinen zeitigen Ruhm überlebt, dann ist auch eine Kritik desselben unnütz.

D'autres morceaux se mettent à la mode et occupent exclusivement les Dilettanti ainsi que les connaisseurs du jour; car ces derniers subissent également le joug de la mode sans s'en apercevoir. Nous terminerons cet article par l'observation suivante touchant la manière d'orchestrer les morceaux de chant.

Il y a du mérite à trouver des idées heureuses, soit en fait de chant soit en fait d'harmonie; mais il n'y en a pas selon nous à entasser instrument sur instrument pour les accompagner, comme le font de nos jours beaucoup de Compositeurs, même les plus médiocres. Il est facile pour beaucoup de personnes de prendre un morceau quelconque de nos anciens Compositeurs célèbres, et d'ajouter à leurs partitions des Trombones, des Timbales, deux Cors de plus, un Ophycléide, des Trompettes, la petite Flûte, etc. Par ce moyen on leur procurera tous les effets d'orchestre à la mode; mais ces morceaux auront ils plus de mérite pour cela? Cette instrumentation n'est autre chose qu'un métier que tout le monde peut imiter avec facilité; les effets en sont dus à l'exécution, et on peut les procurer à une production la plus médiocre du monde. Pour les véritables connaisseurs il n'y a jamais d'intéressant que tout au plus une demi douzaine de portées dans une partition quelconque, et sur lesquelles se trouve le fond des idées de l'auteur.

Comme le nombre des parties réelles de l'harmonie vocale n'est pas toujours égal à celui des parties réelles dans l'accompagnement, il ne sera pas inutile de donner ici le petit tableau suivant.

Parties de voix	Parties que fait en même temps l'accompagnement .	Vocalstimmen	Begleitungsstimmen, welche zu gleicher Zeit angewendet werden .
Harmonie à 2 parties réelles.	Harmonie à 2, à 3, ou à 4 parties.	Harmonie von 2 wesentlichen Stimmen .	Harmonie von 2, 3, oder 4 wesentlichen Stimmen .
d ^o à 3. d ^o	d ^o à 2, à 3, ou à 4.	d ^o 3. d ^o . d ^o	d ^o 2, 3, oder 4 d ^o
d ^o à 4. d ^o	d ^o à 2, à 3, ou à 4.	d ^o 4. d ^o . d ^o	d ^o 2, 3, oder 4 d ^o
Les voix chantent à l'unisson.	L'accompagnement fait l'harmonie à 3 ou à 4 parties, presque jamais à deux.	Die Vocalstimmen im Unison.	Die Begleitung 3- oder 4-stimmig (fast niemals 2-stimmig.)
Les voix font l'harmonie à 3, à 4 ou à 5 parties réelles.	L'accompagnement va à l'unisson: Dans ce cas l'unisson fait une seconde Basse à l'harmonie vocale, soit qu'il double la Basse-taille soit qu'il diffère de celle-ci en faisant des notes différentes.	Die Vocalstimmen singen in 3-, 4-, oder 5-stimmiger wesentlicher Harmonie.	Die Begleitung geht im Unison. In diesem Falle macht der Unison einen zweiten Grundbass der Vocalharmonie, entweder indem er den Vocalbass verdoppelt, oder indem er von diesem abweicht, und andere Noten nimmt.

Anderen Tonstücke kommen in Mode und beschäftigen die Dilettanten so wie die Kenner des Tages; denn diese letztern unterliegen gleichfalls dem Joch der Mode, ohne es selber zu merken. Wir beschließen diesen Abschnitt durch folgende Bemerkung über die Art wie die Vocalcompositionen instrumentirt werden sollen.

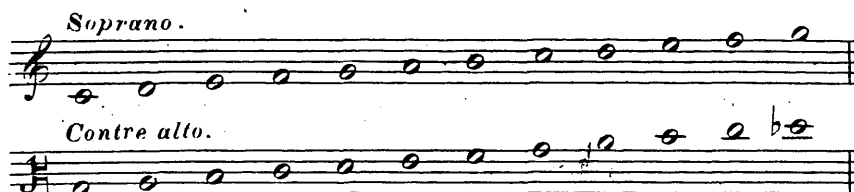
Es ist ein Verdienst, neue glückliche Ideen, sei es in melodischer, oder harmonischer Hinsicht, zu erfinden; aber nach unsrer Meinung ist es Keines, zu deren Begleitung ein Instrument auf das andere zu häufen, wie es heutzutage viele Tonsetzer, selbst die Mittelmässigsten, zu thun pflegen. Für viele Personen ist es ein Leichtes, irgend ein Tonstück von einem unsrer alten berühmten Meister vorzunehmen, und deren Partitur Posaunen, Pauken, noch zwei neuen Hörner, ein Ophycleide, Trompeten, Flauto piccolo, u. s. w. beizufügen. Durch dieses Mittel wird man demselben alle Effekte eines modernen Orchesters verschaffen; aber wird das Tonstück deshalb mehr Verdienst erlangen? ... Diese Instrumentation ist nur eine Handarbeit, welche Jeder mann leicht erlernen und nachahmen kann; die Effekte verdankt man der Ausführung, und man kann sie der allermittelmässigsten Composition von der Welt beilegen. In jeder Partitur gibt es für den wahren Kenner nur höchstens ein halbes Duzend Zeilen, welche ihn wirklich interessieren können, und aus denen er den Werth der Ideen des Tonsetzers beurtheilen kann.

Da die Zahl der wesentlichen Stimmen der Vocalharmonie nicht immer jener der wesentlichen Begleitungsstimmen gleich steht, so wird es nicht ohne Nutzen sein, hier die folgende kleine Tabelle beizufügen.

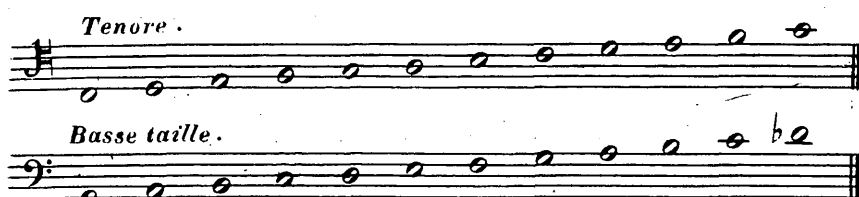
DES CHOEURS.

Il y a des Choeurs pour voix d'hommes ou pour voix de femmes, ou bien pour les uns et les autres.

Les voix de femmes se divisent en voix de Soprano et en voix de Contr'alto. L'étendue ordinaire de ces voix est :

N^o. 61.

Les voix d'hommes se divisent en voix de Ténor et en voix de Basse-taille, dont l'étendue est la suivante :

N^o. 62.

Les deux notes les plus graves dans les quatre exemples des N^{os} 61 et 62 étant généralement trop faibles, il ne faut pas compter beaucoup sur elles, surtout dans les forté.

Les Choristes ont de la peine à chanter piano sur les deux ou trois dernières notes hautes de leur registre. C'est pour cette raison qu'il ne faut pas employer sans nécessité ces notes dans les morceaux doux. En général les voix sont à leur aise, lorsqu'elles chantent dans leur médium qui est le suivant.

Es gibt Chöre für Männerstimmen, oder für Weiberstimmen, oder endlich für beide vereint.

Die Weiberstimmen werden in *Soprano* und in *Altstimmen* eingetheilt. Der Umfang dieser Stimmen ist gewöhnlich :

Die Männerstimmen werden eingetheilt in *Tenor* und *Bass-Stimmen* und haben folgenden Umfang :

Die 2 tiefsten Noten in diesen 4 Beispielen sind sehr schwach, und man kann auf dieselben, besonders im *For*te, nicht rechnen.

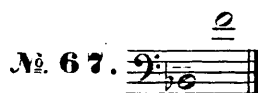
Auf den zwei oder drei höchsten Noten ihres Umfangs können die Choristen nur mit Mühe *piano* singen. Daher darf man in sanften Tonstücken diese Töne nicht ohne besondere Nothwendigkeit anwenden. Im Allgemeinen singen die Chorstimmen am bequemsten in ihrer *Mittellage*, welche die folgende ist :

N^o. 63.

C'est dans ce médium qu'il faut autant que possible maintenir les voix lorsqu'on compose des Choeurs. Il faut encore remarquer que parmi les Sopranos, il y en a qui ont les notes basses plus fortes que les autres, et peuvent par fois descendre d'une seconde majeure ou d'une tierce mineure plus bas. Ainsi lorsque le Compositeur aura beaucoup de Sopranos à sa disposition, il les divisera dans ses Choeurs en premiers et en seconds dessus. Il pourra employer assez fréquemment pour les seconds dessus les notes suivantes :

Beim Componieren der Chöre muss man daher die Stimmen so viel wie möglich in dieser *Mittellage* erhalten. Noch ist zu bemerken, dass es unter den Sopranstimmen welche gibt, deren tiefe Töne stärker sind, und die um eine grosse *Secunde* oder kleine *Terz* tiefer hinabsteigen können, als bei den Andern der Fall ist. Wenn also der Tonsetzer viele *Soprane* zu seiner Benutzung hat, so kann er sie in seinen Chören in *Soprano I^{mo}* und *Soprano II^{do}* eintheilen. Für den zweiten *Sopran* kann er ziemlich oft folgende Noten setzen :

plus bas que le Ténor. Son registre est à peu près le suivant:



Cette voix ne peut pas non plus servir pour des Chœurs, parce qu'elle est beaucoup plus rare que les autres voix d'hommes.

Le ton de nos orchestres actuels est à peu près d'un ton plus haut qu'anciennement. C'est pour cette raison que les anciens Compositeurs pourraient écrire les voix plus haut que nous. Cette remarque est nécessaire pour les élèves qui consultent d'anciennes partitions où les Chœurs sont écrits trop haut pour notre temps.

Il y a des Chœurs pour des Sopranos seulement; nous les appellerons Chœurs pour voix égales. Il y en a pour les Ténors et les Basses-tailles, c'est-à-dire Chœurs d'hommes. Il y en a pour les hommes et pour les femmes en même temps; et enfin il y a par fois au Théâtre des Chœurs doubles, triples et quadruples, basés sur une harmonie à quatre parties réelles lorsque tout le monde chante simultanément. Nous parlons ici des Chœurs théâtraux, et non des anciens Chœurs à six, sept ou huit parties réelles, dans l'ancien style d'Eglise.

I.

DES CHOEURS POUR VOIX ÉGALES.

Les Chœurs pour voix égales ne se font que pour des Sopranos, que l'on divise en premiers et en seconds dessus. Tels sont p. e: Les Chœurs de Prêtresses, de Villageoises, d'Amazones, de suivantes d'une Princesse ou d'une Mariée.... Chœur de Captives etc. etc. Il serait plus avantageux pour l'harmonie que ces Chœurs fussent composés pour des voix de Soprano et de Contr'alto: Mais comme les véritables voix de Contr'alto sont très rares, on est le plus souvent obligé d'y renoncer, ce qui n'empêche pas cependant de faire de fort beaux Chœurs pour des voix égales; car parmi les voix de femmes il y a toujours, comme nous l'avons déjà fait remarquer, un certain nombre de ces voix qui chantent un peu plus bas que les autres, et qui ont les notes graves plus pleines et plus sonores, sans être pour cela de véritables voix de Contr'alto. Ainsi, le Compositeur peut donc compter sur une étendue totale de ces voix qui va du Si au Sol suivants:

Ihr Umfang ist beiläufig der folgende:

Auch diese Stimme kann nicht zu Chören verwendet werden, weil sie viel seltener als die andern Männerstimmen ist.

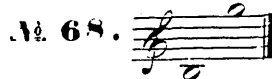
Die Stimmung unsrer gegenwärtigen Orchester ist fast um einen ganzen Ton höher, als es vor Alters der Fall war. Aus dieser Ursache konnten die alten Tonsetzer die Vocalstimmen höher setzen, als wir. Diese Bemerkung ist nothwendig für die Schüler, welche alte Partituren studieren, wo die Chöre für unsere Zeit zu hoch gesetzt sind.

Es gibt Chöre nur für *Soprane*; wir werden sie gleichstimmige Chöre nennen. Es gibt deren für die Tenore und Bässe, das heisst, nur für Männerstimmen. Es gibt deren auch für Männer und Frauen zugleich; und endlich gibt es auf dem Theater bisweilen Doppelchöre, so wie dreifache, vierfache Chöre, alle auf einer Harmonie von vier wesentlichen Stimmen gebaut, wenn alle Sänger zugleich singen. Wir sprechen hier von den Theaterchören, und nicht von jenen, welche zu 6, 7, oder 8 wesentlichen Stimmen im alten Kirchenstyl geschrieben werden.

I.

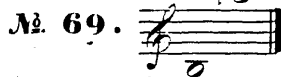
VON DEN GLEICHSTIMMIGEN CHÖREN.

Diese gleichstimmigen Chöre schreibt man nur für *Soprane*, welche man in *Soprano I^{mo}* und *Soprano II^{do}* eintheilt. Solche sind, z. B.: Chöre der Priesterinnen, der Landmädchen, der Amazonen, des Gefolges einer Prinzessin oder einer Vermählten, ferner Chöre von Gefangenen, *etc. etc.* Für die Harmonie wäre es vortheilhafter, wenn man diese Chöre für *Sopran*- und *Alt*-Stimmen componiren könnte; aber da die wirklichen *Alt*-Stimmen sehr selten sind, so ist man oft genöthigt, denselben zu entsagen; was jedoch nicht verhindert, für gleiche Stimmen sehr schöne Chöre zu setzen; denn unter den Frauenstimmen gibt es, wie wir schon bemerkt haben, deren eine gewisse Anzahl, welche etwas tiefer als die andern singen können, und deren untere Töne stärker und klangreicher sind, ohne eben wirkliche *Alt*-Stimmen zu sein. Demnach kann der Tonsetzer auf einen Gesammtumfang dieser Stimmen rechnen, der vom *H* bis zum *G*, reicht, wie folgt:



ou, si l'on veut, du Si au La :

oder, wenn man will, von H bis As :



ce qui suffit pour son harmonie, qui n'éprouve aucun inconvénient en la resserrant entre ces deux notes.

On ne fait pas des Chœurs d'hommes pour voix égales, parce qu'il y a de l'inconvénient à trop serrer l'harmonie dans le grave. Ainsi, il n'y a pas de Chœurs (surtout au Théâtre) pour des Ténors seuls ou pour des Basses — tailles seules.

Lorsqu'on fait des Chœurs pour voix égales (pour des Sopranos), il vaut mieux employer l'harmonie à trois parties que celle à quatre; ce qui n'empêche pas que l'orchestre la fasse à quatre parties si le Compositeur le désire.

Outre l'harmonie à trois parties, on peut aussi de temps en temps faire usage de celle à deux parties, et employer par-ci par-là des petits traits à l'unisson. Il y a des circonstances où ces voix peuvent chanter en unisson, tandis que l'orchestre fait l'harmonie complète. Cela est surtout à recommander là où les accords se succèdent trop rapidement, là où il y a un forté, ou bien dans les endroits où l'harmonie exige que les parties soient éloignées à une certaine distance les unes des autres, et pour laquelle l'étendue précédente (voyez N^o 69) serait trop restreinte. Voici un exemple d'un Chœur pour voix égales.

was für seine Harmonie hinreicht und derselben durch ein Zusammendrängen zwischen diese zwei Noten nicht hinderlich sein kann.

Man schreibt keine Chöre für gleiche Männerstimmen, weil da die Harmonie in der Tiefe auf einen zu engen Raum zusammen gedrängt werden müsste. Also gibt es, (besonders auf dem Theater,) keine Chöre für Tenore allein, oder für alleinige Bässe.

Wenn man Chöre für gleiche Stimmen, (also für Soprane) schreibt, so ist die dreistimmige Harmonie besser als die vierstimmige anwendbar; was jedoch nicht verhindert, dass das Orchester vierstimmig begleite, wenn der Tonsetzer es wünscht.

Nebst der dreistimmigen Harmonie kann man auch von Zeit zu Zeit von der zweistimmigen Gebrauch machen, und hie und da kleine Sätze im Unison anbringen. Es gibt Fälle, wo diese Stimmen im Unison singen können, während das Orchester eine vollstimmige Harmonie ausführt. Dieses ist vorzüglich da anzupfehlen, wo die Accorde einander rasch nachfolgen, wo ein Forte statt findet, oder auch in jenen Stellen, wo die Harmonie erfordert, dass die Stimmen von einander in einer gewissen Entfernung gehalten werden, und wo daher der vorgeschriebene Stimmenumfang (siehe N^o 69) zu enge wäre. Hier ein Beispiel eines gleichstimmigen Chors.

CHOEUR des SUIVANTES de SAPHO.

CHOR der DIENERINNEN SAPPHO'S.

Allegro assai.

N^o 70.



Non, non, grands Dieux, vous ne souffrirez
Nein, nein, Götter, ihr gestattet



pas que l'in = grat sous nos yeux con = su = me son par = ju = re!
nicht, dass mit Hohn die = ser Un = dank = ba = re tri = um = phi = re!

Il faut un ter = me aux tour = ments qu'el = le en = du =
 Lasst uns ein Ziel den Lei = den set = zen die sie füh =

(à Trois voix)
 dreistimmig

re! marchons, marchons, pré = ci = pi = tons nos pas, pré =
 let! wohlan, wohlan, be = ei = let eu = ren Schritt! be =

(à l'unisson)
 im Unison

ci = pi = tons nos pas, pré = ci = pi = tons nos pas, mar =
 ei = let eu = ren Schritt, be = ei = let eu = ren Schritt, wohl =

(à deux voix)
 zweistimmig

chons, marchons, marchons, marchons, pré = ci = pi = tons nos pas, pré =
 an, wohlan, wohlan, wohlan, be = ei = let eu = ren Schritt, be =

(à trois voix)
 dreistimmig

ci = pi = tons nos pas, pré = ci = pi = tons nos pas!
 ei = let eu = ren Schritt, be = ei = let eu = ren Schritt!



La Basse d'orchestre et celle de l'harmonie vocale sont ordinairement les mêmes, avec cette différence que l'orchestre l'exécute une ou deux octaves plus bas, et la fleurit souvent au moyen des notes de passage mêlées par fois d'appoggiatures fort courtes. Quand les Basses instrumentales font pédale, les voix peuvent continuer leur harmonie sur une basse particulière qui cependant se double ordinairement par d'autres instruments d'orchestre, tels que Bassons, Altos ou Violoncelles; les Contrebasses faisant la note de la pédale. Les Basse-tailles font aussi quelquefois la note de la pédale dans les Chœurs où ces voix ont leur partie.

Dans le cas où l'on fait un Chœur pour de Jeunes Garçons, comme cela arrive quelquefois sur la scène, on le compose pour des Sopranos, et on les fait exécuter par des femmes habillées en hommes, lorsqu'il n'y a pas de ces Jeunes gens en quantité suffisante. Quelquefois on y ajoute des voix de Ténor chantant dans les cordes hautes, ou bien des voix de Contr'alto lorsqu'on en possède.

II.

DES CHOEURS D'HOMMES.

Les Chœurs d'hommes sont très fréquents au Théâtre. On les écrit généralement pour des voix de Ténor et de Basse-taille. En France on y ajoutait des Hautes-contre qui, comme nous l'avons dit, deviennent très rares: Il ne faut donc pas beaucoup compter sur elles.

Il y a des circonstances où l'on ajoute à ces Chœurs des voix de Contr'alto, en prenant des jeunes Garçons ou des femmes déguisées

Der Orchesterbass, und jener der Vocalharmonie sind gewöhnlich Einer und derselbe, mit dem Unterschied, dass das Orchester denselben um eine oder zwei Octaven tiefer ausführt, und ihn oft mittelst durchgehender Noten und sehr kurzen Vorhalten verziert oder varirt. Wenn die Orchesterbässe einen Orgelpunkt aushalten, so können die Vocalstimmen ihre Harmonie mit einem eigenen Grundbass fortsetzen, welcher jedoch gemeinlich durch andere Orchesterstimmen, (wie die *Fagotte*, *Violen* oder *Violoncells*), verdoppelt wird, während der Contrabass die Note des Orgelpunkts hält. Die Vocalbässe halten auch bisweilen die Note des Orgelpunkts in den Chören, woran sie Theil nehmen.

In dem Falle, wo man Chöre für Knabenschreibt (was auch bisweilen auf der Bühne statt findet,) so setzt man sie auch für die *Sopran*-Stimmen, und lässt sie, wenn nicht genug Knaben da sind, durch Mädchen in männlicher Kleidung ausführen. Bisweilen fügt man auch Tenorstimmen, die in ihren hohen Tönen singen, oder auch *Contra*-Altstimmen, (wenn solche vorhanden sind,) bei.

II.

VON DEN MÄNNERCHÖREN.

Männerchöre sind auf dem Theater sehr häufig. Man schreibt sie meistens für *Tenor*- und *Bass*-Stimmen. In Frankreich fügte man, wie wir schon früher gesagt haben, *Contra*-Altstimmen bei, die jetzt sehr selten sind: man darf daher auf diese nicht sehr rechnen.

Doch gibt es Fälle, wo man diesen Chören Altstimmen beifügt, indem man Knaben oder verkleidete Frauen zu Hilfe nimmt. Wenn man Chöre nur

en hommes. Quand on fait des Chœurs seulement pour les Ténors et les Basses-tailles, il vaut mieux employer l'harmonie à trois parties que celle à quatre. (*)

Il faut souvent entrecouper l'harmonie à trois ou à quatre par celle à deux parties, comme aussi par des petites phrases à l'unisson.

Des Chœurs d'hommes à deux parties sont également à recommander; et tandis que les voix font une bonne harmonie à deux, l'orchestre peut compléter les accords en exécutant celle à trois ou à quatre.

Un Chœur d'hommes entièrement en unisson avec l'harmonie dans l'orchestre, mérite également l'attention du Compositeur; et selon les circonstances, ce Chœur pourrait produire un bel effet. Voici un exemple d'un Chœur d'hommes:

CHOEUR des GRECS
dans l'opéra: *Philoctète*.

N^o 71.

Allegro risoluto.

Pianoforte.

En = fin les Grecs tri = om = phe =
Tri = umph! Tri = umph! der Grieche

(*) Le nombre des vibrations d'un Son grave est beaucoup plus petit dans un temps déterminé que celui d'un Son haut, comme on le sait. (Voyez l'acoustique de CHLADNY.) C'est par cette raison que les Sons graves sont plus volubiles, quoique souvent plus faibles et moins mordants que les Sons aigus. Par la même raison ils sont aussi plus lourds, exigent plus de temps pour se propager et se faire sentir plus avantageusement. En rapprochant trop les parties dans le grave, l'harmonie devient sourde et terne, souvent confuse; et les vibrations des Sons se confondent, se nuisent mutuellement. On n'observe pas les mêmes phénomènes dans les parties rapprochées de l'harmonie à l'aigu. C'est par toutes ces raisons que nous conseillons aux élèves d'employer l'harmonie à deux ou à trois parties de préférence à celle à quatre; ou bien de faire chanter à l'unisson ou à l'octave les Chœurs destinés aux voix de Ténor et de Basses-tailles.

für Männerstimmen schreibt, so ist es besser, die dreistimmige Harmonie, als die vierstimmige anzuwenden. (*)

Man muss die 3 = oder 4 = stimmige Harmonie oft mit der zweistimmigen und auch mit kleinen Phrasen im Unison abwechseln lassen.

Zweistimmige Männerchöre sind ebenfalls anzuempfehlen; und während die Vocalstimmen eine gute 2 = stimmige Harmonie bilden, kann das Orchester die Accorde vervollständigen, indem es eine 3 = oder 4 = stimmige Harmonie ausführt.

Ein Männerchor völlig im Unison, mit der Harmonie im Orchester verdient gleichfalls die Beachtung des Tonsetzers; und bei günstigen Umständen kann ein solcher Chor eine schöne Wirkung hervorbringen. Hier folgt ein Beispiel eines Männerchors:

CHOR der GRIECHEN
aus der Oper: *Philoctet*.

(*) Die Zahl der Schwingungen eines tiefen Tons ist wie man weiss, in einem bestimmten Zeitraum weit geringer als jene eines hohen Tons. (Man sehe CHLADNY'S Akustik.) Die Ursache davon ist, dass die tiefen Töne, wenn auch schwächer und weniger schneidend als die hohen, doch dicker und gewichtiger sind. Daher sind sie auch schwerfälliger, brauchen mehr Zeit um sich zu verbreiten, und sich vorteilhaft hörbar zu machen. Werden nun die tiefen Stimmen zu sehr aneinander gedrängt, so wird die Harmonie dumpf und düster, oft auch unverständlich, und die Schwingungen der Töne vermengen und stören sich gegenseitig. Beim Zusammendrängen der Harmonie in den hohen Octaven ist diess nach allen Beobachtungen nicht der Fall. Aus allen diesen Gründen rathen wir den Schülern, in den für Tenors und Bassstimmen bestimmten Chören die dreistimmige Harmonie der vierstimmigen vorzuziehen, oder auch wohl diese Männerstimmen im Unison oder in der Octave singen zu lassen.

sort, *p* de Perga = me bien = tôt les murs s'é = crou = le = ront. *f* Mâ = nes d'A = jax,
 Geist des A = jax,
 siegt! *p* Bald, recht bald lie = gen Pergam's Mau = ern in dem Staub!

p *f*
 mâ = nes d'A = chil = le, mâ = nes de
 Geist des A = chil = les, schauet her =
 Mâ = nes d'A = jax, mâ = nes d'A = chil = le
 Geist des A = jax, Geist des A = chil = les,
 tant de hé = ros vous al = lez voir les Grecs em = brâ = sant cel = te
 ab, schaut her = ab, bald werden eu = re Grä = her das Op = fer em =
 mâ = nes de tant de hé = ros *p*
 schau = et her = ab, .. schaut her = ab, *p*

vil = le du sang Troy = en ar = ro = = ser vos tom = = beaux — . En =
 pfan = gen bald süh = net euch der Tro = ja = = = ner Blut — . Tri =

fin les Grecs tri = om = phe = ront , en = fin les Grecs tri = om = phe =
 umph ! Tri = umph ! der Grie = che siegt , Tri = umph ! Tri = umph ! der Grie = che

ront , *p* de Pergu = me bientôt les murs s'e = crou = le = ront , *f* ma = nes d'A = jax ,
 siegt , *p* bald , recht bald lie = gen Pergams Mauern in dem Staub ! *f* Geist des A = jax ,
p

p

ma=nes d'A = chil = le, manes de tant de hé = ros, vous al=lez voir les Grecs em=bra =

p

Geist des A = chil = les, schauet her = ab, schaut her = ab, bald werden eu = re Grä = her das

p

p

f

sant cette vil=le, du sang Troy = en ar = ro = ser vos tom = beaux, du sang Troy = en ar = ro

f

Op = fer empfangen, bald süh = net euch, ja bald süht, ja bald süh = net euch der Tro = = jer

f

fz

p

ser vos tom = beaux du sang Troy = en ar = ro = ser vos tom =

Blut, ja bald süh = net euch der Tro = jer, der Tro = = = jer

fz

fz

beaux, ar-ro = ser vos tom = beaux.

Blut, schaut herab, schaut her = ab!

III.

DES CHOEURS

pour les quatre genres de voix.

Les Chœurs composés pour des voix d'hommes et de femmes sont le plus souvent à quatre parties. Les plus en usages sont ceux pour un Soprano, un Contr'alto un Ténor et une Basse-taille. Les quatre parties ne chantent pas toujours en même temps; et selon les circonstances et les idées du Compositeur, il existe plusieurs manières de les faire valoir. Ainsi, le Compositeur peut faire chanter:

1^{re} Une partie seule en unisson; deux parties en unisson; trois parties en unisson; toute la masse des voix en unisson.

2^o Un Duo entre deux parties quelconques.

3^o Un Trio entre trois parties quelconques.

4^o Un Duo dialogué entre deux parties d'hommes et deux parties de femmes.

5^o Un Trio dialogué entre deux parties de femmes et une partie d'hommes; et entre deux parties d'hommes et une partie de femmes. Dans ce cas on est libre de diviser aussi les femmes en trois parties ainsi que les hommes, en employant un Trio dialogué entre celles-là et ceux-ci. La même chose pourrait avoir lieu en divisant en quatre parties les unes et les

III.

VON DEN CHÖREN

für alle 4 Stimmgattungen.

Die für Männer und Frauen componirten Chöre sind meistens vierstimmig. Die gebräuchlichsten sind jene für *Sopran, Alt, Tenor* und *Bass*. Diese vier Stimmen singen nicht immer zusammen; und nach den Umständen, so wie nach den Ideen des Tonsetzers, gibt es mehrere Arten sie zu benutzen. Demnach kann der Tonsetzer singen lassen:

1^{ten} Eine Stimme allein im Unison; *2* Stimmen im Unison; *3* Stimmen im Unison; alle *4* Stimmen zusammen im Unison.

2^{ten} Ein Duett zwischen zwei beliebigen Stimmen.

3^{ten} Ein Terzett zwischen drei beliebigen Stimmen.

4^{ten} Ein dialogirtes Duett zwischen *2* Männerstimmen und zwischen *2* Frauenstimmen.

5^{ten} Ein dialogirtes Terzett zwischen *2* Frauenstimmen und einer Männerstimme; und zwischen zwei Männerstimmen und einer Frauenstimme. In diesem Falle hat man die Freiheit, auch die Frauenstimmen, so wie die Männerstimmen in drei Theile zu theilen, indem man zwischen jenen und diesen ein Terzett bildet. Dasselbe könnte statt finden, wenn man die Einen und die Andern in *4* Theile theilt.

autres, pour opérer un dialogue entre quatre voix de femmes et quatre voix d'hommes lorsque le Compositeur le desire.

6^o Toutes les femmes à l'unisson faisant le dessus et tous les hommes à l'unisson faisant le dessous: L'harmonie n'étant qu'à deux parties.

7^o Les hommes chantant à l'unisson et faisant la basse de l'harmonie vocale; les femmes faisant deux ou trois parties d'harmonie par dessus cette basse.

8^o Les femmes chantant à l'unisson, les hommes faisant deux ou trois parties d'harmonie en dessous.

Lorsqu'on a un grand nombre de Choristes à sa disposition, on peut faire des Chœurs à cinq parties. Les cinq parties seront réelles chaque fois que l'harmonie s'y prêtera naturellement: Dans le cas contraire, la cinquième partie doublera tantôt l'une et tantôt l'autre partie du Chœur.

Les cinq parties seront selon les circonstances:

1^o Deux Sopranos, un Contralto, Ténor et Basse.

2^o Ou deux Sopranos, deux Ténors et Basse.

3^o Ou bien même, trois Sopranos, Ténor et Basse lorsqu'il y aurait trop de femmes à proportion des hommes.

IV.

DES CHOEURS

doubles, triples et quadruples.

Il y a souvent sur la scène plusieurs Chœurs différents qui chantent tantôt successivement et tantôt simultanément. Il existe des Chœurs de Prêtresses, de Prêtres, du Peuple, de Soldats, d'Esclaves, de Sauvages; des Chœurs de différentes Nations, etc.

Quand il se trouve deux ou plusieurs de ces Chœurs en même temps sur la scène, et qu'ils chantent alternativement, le Compositeur imprimera à chacun le caractère qui lui est propre pour le distinguer des autres. Il y a là de quoi exercer le génie du Musicien, s'il en a; et pourvu qu'il réussisse, il est indifférent que les voix respectives de chaque Chœur chantent à l'unisson, ou qu'elles fassent l'harmonie à deux, à trois ou à quatre parties.

um einen Dialog zwischen 4 Frauenstimmen und zwischen 4 Männerstimmen hervorzubringen, wenn der Tonsetzer es wünscht.

6^{tens} Alle Frauenstimmen im Unison als Oberstimme, und alle Männer im Unison als Unterstimme. Die Harmonie hiebei nur zweistimmig.

7^{tens} Die Männer singen im Unison und bilden den Grundbass der Vocalharmonie, die Frauen bilden über diesem Bass eine 2- oder 3-stimmige Harmonie.

8^{tens} Die Frauen singen im Unison, während die Männer eine 2- oder 3-stimmige Harmonie in den Unterstimmen bilden.

Wenn man eine grosse Anzahl Choristen zu seinem Gebot hat, so kann man 5-stimmige Chöre machen. Die 5 Stimmen sind wesentlich, so oft die Harmonie sich dazu natürlich anbiethet: im entgegengesetzten Falle verdoppelt die fünfte Stimme bald die Eine bald die andere Stimme des Quartetts.

Die fünf Stimmen sind nach Umständen:

1^{tens} 2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor und 1 Bass.

2^{tens} Oder 2 Soprane, 2 Tenore und 1 Bass.

3^{tens} Oder auch wohl 3 Soprane, 1 Tenor und 1 Bass, wenn es zu viele Frauen im Verhältniss zu der Männerzahl gibt.

IV.

VON DEN DOPPELTEN, dreifachen und vierfachen Chören.

Bisweilen kommen auf der Bühne mehrere verschiedene Chöre vor, welche bald nacheinander, bald zusammen singen. Es gibt Chöre von Priesterrinnen, von Priestern, vom Volke, von Soldaten, von Sklaven, von Wilden; ferner Chöre verschiedener Nationen, etc.

Wenn zwei oder mehrere solche Chöre auf der Bühne versammelt sind, und dieselben abwechselnd singen, so muss der Tonsetzer jedem den Charakter aufdrücken, der ihm eigen ist, um ihn vom andern zu unterscheiden. Dieses gibt Gelegenheit, das Genie des Tonsetzers (wenn er Eines hat), zu zeigen und in Ausübung zu bringen, und wenn ihm dieses gelingt, so ist es dann gleichgültig, ob die gegenseitigen Stimmen jedes Chors im Unison singen, oder eine 2-, 3-, oder 4-stimmige Harmonie bilden.

Il y a les instructions suivantes à donner lorsque plusieurs de ces Chœurs chantent en même temps: En mariant deux Chœurs différents A et B, l'harmonie est à deux, à trois ou à quatre parties.

1^o A deux parties: le Chœur A chante à l'unisson en faisant une partie; le Chœur B chante également à l'unisson en faisant la seconde partie; ou bien A et B chantent chacun à deux parties en se doublant mutuellement.

2^o A trois parties: le Chœur A fait une partie, le Chœur B fait les deux autres parties, et vice-versa: ou bien un Chœur double l'autre.

3^o A quatre parties: A fait une partie d'harmonie et B en fait les trois autres, et vice-versa: A fait deux parties d'harmonie et B en fait les deux autres parties; ou bien un Chœur double l'autre.

Toutes ces choses ainsi que les suivantes dépendent plus ou moins de la nature des voix dont chaque Chœur est composé, ainsi que de leur nombre. C'est au Compositeur à réfléchir sur ce qui est le plus convenable dans tel ou tel cas, et sur ce qui en même temps peut le mieux rendre ses idées. Ces différentes versions lui prouvent que l'harmonie, telle qu'on la conçoit de nos jours, ne met aucune entrave à ses opérations, pourvu qu'il la possède bien.

En mariant trois Chœurs différents, l'harmonie est à trois ou à quatre parties, sauf les endroits où tout le monde chante à l'unisson, ce qui est toujours permis et dépend uniquement du Compositeur.

1^o A trois parties: Chaque Chœur chante à l'unisson une partie d'harmonie, c'est-à-dire que l'un fait la partie de dessus, l'autre la partie de basse et le troisième la partie du milieu; ou bien, l'un des trois Chœurs faisant l'harmonie à trois parties, on le triplera par les deux autres Chœurs.

2^o A quatre parties: Un Chœur fait l'harmonie à quatre parties, les deux autres Chœurs la triplent; ou bien, toutes les voix d'hommes des trois Chœurs chantent la partie de basse à l'unisson, les voix de femmes des trois Chœurs exécutent les trois autres parties de l'harmonie; ou bien encore, les femmes des trois Chœurs font le chant ou la partie supérieure de l'har-

Wenn mehrere solche Chöre zusammensingen, so sind folgende Regeln zu beobachten: Bei der Vereinigung zweier Chöre A und B ist die Harmonie entweder 2 =, oder 3 =, oder 4 = stimmig.

1^{tens} Zweistimmig: der Chor A singt im Unison und bildet eine Stimme; der Chor B singt ebenfalls im Unison und bildet die andere Stimme; oder auch A und B singen jeder zweistimmig indem sie sich gegenseitig verdoppeln.

2^{tens} Dreistimmig: Der Chor A macht die eine Stimme, der Chor B macht die beiden andern Stimmen; und umgekehrt. Oder auch, ein Chor verdoppelt den andern.

3^{tens} Vierstimmig: A bildet eine Stimme der Harmonie und B die drei andern, und umgekehrt; ferner A macht zwei Stimmen der Harmonie und B die zwei andern; oder endlich ein Chor verdoppelt den andern.

Alles dieses, so wie auch das Folgende hängt mehr oder minder von der Beschaffenheit der Stimmen ab, aus welchen jeder Chor besteht, so wie auch von deren Anzahl. Am Tonsetzer liegt es dann, nachzudenken, was für diesen oder jenen Fall das anwendbarste ist, und zugleich seine Ideen am geeignetsten darstellen kann. Diese verschiedenen Arten beweisen ihm, dass die Harmonie, so wie man sie heutzutage anwendet, seinen Arbeiten keine Hindernisse darbiethet, vorausgesetzt, dass er ihrer vollkommen mächtig ist.

Bei der Vereinigung von drei verschiedenen Chören ist die Harmonie 3 = oder 4 = stimmig, mit Ausnahme der Stellen, wo Alles im Unison singt, was immer erlaubt ist, und ganz allein vom Tonsetzer abhängt.

1^{tens} Dreistimmig: Jeder Chor singt im Unison eine Stimme der Harmonie, das heisst, der Eine bildet die Oberstimme, der andere den Bass und der dritte die Mittelstimme; oder auch, jeder der drei Chöre macht eine dreistimmige Harmonie, und wird von den beiden Andern verdoppelt.

2^{tens} Vierstimmig: Ein Chor bildet die vierstimmige Harmonie, die beiden andern verdreifachen dieselbe; oder auch, alle Männerstimmen aller drei Chöre singen die Bassstimme im Unison, die Frauen aller drei Chöre führen die drei andern Stimmen der Harmonie an; endlich auch wohl, die Frauen aller drei Chöre bilden den Gesang, oder die Oberstimme der Harmonie, und die Männer

monie, et les hommes des trois Chœurs font les autres parties de cette même harmonie.

Non seulement on peut prendre pour un Chœur entier l'une de ces trois versions à quatre parties, mais aussi elles peuvent se rencontrer successivement dans un seul morceau.

Voici les versions qui se présentent en faisant chanter quatre Chœurs à la fois, lorsqu'un pareil nombre de Chœurs se trouve sur la scène, ce qui est extrêmement rare. C'est toujours l'harmonie réelle à quatre, ou à trois, ou à deux parties mêlée de traits à l'unisson qui sert à cet amalgame.

1^o L'harmonie à quatre parties. — Un Chœur fait le dessus, un autre fait la basse, le troisième et le quatrième font les parties intermédiaires: ou bien, un Chœur chante à l'unisson: le dessus, les trois autres Chœurs triplent les trois autres parties de l'harmonie. Autrement, un Chœur chante à l'unisson la partie de basse, et les autres Chœurs triplent les trois parties de dessus: Ou bien encore, un Chœur fait l'harmonie à quatre parties, et les trois autres Chœurs la quadruplent. Cette version est rare, et n'est pas toujours praticable; car elle suppose que chaque Chœur est composé d'hommes et de femmes, ce qui n'arrive presque jamais. Le plus souvent on a un, ou deux, ou trois Chœurs d'hommes, et un de femmes; ou bien deux Chœurs d'hommes et de femmes, le troisième d'hommes et le quatrième de femmes, etc.

2^o L'harmonie à trois parties. — Deux Chœurs chantent à l'unisson la partie de basse. Le troisième fait le dessus, et le quatrième la partie intermédiaire; ou, deux Chœurs font le dessus, le troisième chante la basse, et le quatrième la partie du milieu; ou, deux Chœurs chantent la partie intermédiaire, le troisième fait le dessus et le quatrième la basse; ou bien encore, un Chœur fait l'harmonie à trois parties, et les autres Chœurs la quadruplent.

Dans toutes ces sortes de combinaisons où plusieurs Chœurs chantent en même temps, le Compositeur n'a jamais autre chose à sa disposition que des hommes et des femmes. Or, les hommes chantent la partie de Basse; ou les parties de Ténor et de Basse, les femmes sont chargées de la partie de dessus ou des deux

der drei Chöre führen die drei andern Stimmen dieser Harmonie aus.

Man kann für einen ganzen Chor nicht nur eine dieser drei vierstimmigen Zusammensetzungen anwenden, sondern auch in einem Tonstück dieselben abwechselnd gebrauchen.

Hier sind die Zusammensetzungen, welche sich darbieten, wenn vier Chöre zugleich singen, im Fall, was sehr selten ist, eine solche Anzahl auf der Bühne versammelt wäre. Es bleibt stets die Harmonie von 4, von 3, oder von 2 wesentlichen Stimmen, untermischt mit Sätzen im Unison, was zu dieser Zusammensetzung angewendet wird.

1^{tens} Die 4-stimmige Harmonie. — Ein Chor macht die Oberstimme, ein 2^{ter} Chor macht den Bass, der 3^{te} und der 4^{te} machen die Mittelstimmen: oder auch, ein Chor singt die Oberstimme im Unison, die andern 3 verdreifachen die 3 andern Stimmen der Harmonie. Ferner, ein Chor singt den Bass im Unison, und die andern Chöre verdreifachen die 3 obern Stimmen: oder auch, ein Chor macht die 4-stimmige Harmonie, und die andern Chöre vervierfachen sie. Diese Art ist selten, und nicht immer anwendbar; denn sie setzt voraus, dass jeder Chor aus Männern und Frauen bestehe, was fast nie der Fall ist. Meistens hat man einen, oder zwei, oder drei Männerchöre, und einen Frauenchor; oder auch zwei Männer- und zwei Frauenchöre, etc.

2^{tens} Die 3-stimmige Harmonie. — Zwei Chöre singen im Unison die Bassstimme. Der dritte macht die Oberstimme und der vierte die Mittelstimme; oder, zwei Chöre machen die Oberstimme, der dritte den Bass, und der vierte die Mittelstimme; oder, zwei Chöre singen die Mittelstimme, der dritte die Obere, der vierte den Bass; endlich auch, ein Chor macht die 3-stimmige Harmonie, und die andern Chöre vervierfachen sie.

In allen diesen Zusammenstellungen, wo mehrere Chöre zusammen singen, hat der Tonsetzer nur Männer und Frauen zu seinem Geböthe. Nun singen die Männer die Bassstimme, oder die Tenor- und Bassstimme; die Frauen haben die Oberstimme, oder die zwei Oberstimmen auszuführen. Man kann leicht begreifen, dass nach der jetzigen Ver-

parties de dessus . On conçoit facilement que , d'après la pratique actuelle , il n'est pas beaucoup plus difficile de faire la Musique pour deux , pour trois ou pour quatre Choeurs , que de la composer pour un Choeur seul . Le Musicien conçoit d'abord l'harmonie et les idées d'un seul Choeur : en suite , il ajoute à ce premier un second Choeur , puis un troisième , et ainsi des autres .

Les différentes combinaisons dont nous avons parlé dans le mariage de deux , trois , ou quatre Choeurs , dépendent aussi de la manière dont ces derniers sont formés , car un Choeur ne consiste souvent qu'en voix d'hommes , un second en voix de femmes , tandis que le troisième est composé des individus des deux sexes . Si les différents Choeurs présents sur la scène étoient tous composés d'hommes et de femmes , le mieux et le plus court serait de leur faire chanter le même morceau , c'est-à-dire que l'un des trois Choeurs serait triplé par les deux autres .

3^e L'harmonie à deux parties . — Deux Choeurs font le dessus et les deux autres font la basse ; ou bien un Choeur fait l'harmonie à deux parties , les trois autres Choeurs la quadruplent .

En mariant ainsi de la sorte plusieurs Choeurs , qui le plus souvent expriment tous un sentiment , ou un désir ou une passion différentes , le Compositeur se demandera peut-être ce qu'il doit peindre ou imiter ? Ne pouvant pas présenter à la fois ces différentes choses , il choisira ce qui peut produire le plus d'effet dans la situation où la scène se trouve . Il peindra donc , ou le caractère particulier du personnage le plus important sur la scène , ou la passion prédominante , ou l'événement qui occupe ou captive tous les Spectateurs ; et pourvu qu'il produise quelques effets heureux et analogues à la situation , et qu'il seconde tant soit peu son Poète , le morceau atteindra son but . L'illusion du public , le talent des Acteurs , le mouvement qui a lieu sur la scène , la variété des objets , des tableaux et des figures qui s'y trouvent , tout cela doit faire le reste . Il faut savoir prendre son parti et n'être jamais embarrassé ; mais avant tout , il est urgent de bien réfléchir ; de bien se représenter la situation , de s'échauffer par les tableaux que le Poète

fahrungsart , es nicht viel schwerer ist , die Musik für zwei , oder drei , oder vier Chöre zu schreiben , als für einen einzigen Chor . Der Tonsetzer erfindet anfangs die Harmonie und die Ideen eines einzigen Chors : hierauf fügt er diesem Chor einen zweiten , dritten , und vierten bei .

Die verschiedenen Zusammensetzungen , von denen wir eben bei der Vereinigung von zwei , drei , oder vier Chören sprachen , hängen auch von der Art ab , wie die Chöre gebildet sind ; denn ein Chor besteht oft nur aus Männerstimmen , ein Zweiter nur aus Frauen , während der dritte aus beiden Geschlechtern zusammengesetzt ist . Wenn alle , auf der Bühne befindlichen Chöre aus Männern und Frauen zugleich bestünden , so wäre das beste und das leichteste , dieselben ein und dasselbe Tonstück singen zu lassen ; das heisst , dass der eine Chor durch die beiden andern verdreifacht würde .

3^{te} Die zweistimmige Harmonie . — Zwei Chöre machen die Oberstimme , und die zwei andern den Bass ; oder auch , ein Chor macht die zweistimmige Harmonie , und die drei andern Chöre vervielfachen sie .

Indem solchergestalt mehrere Chöre vereinigt werden , von denen jeder meistens ein ganz verschiedenes Gefühl , Verlangen oder eine ganz verschiedene Leidenschaft ausdrückt , fragt sich vielleicht der Tonsetzer , welches davon er nachahmen oder ausmalen soll ? Da man nicht auf einmal alle diese verschiedenen Dinge ausdrücken kann , so muss man dasjenige auswählen , welches in der eben vorhandenen Situation die meiste Wirkung hervorbringen kann . Man mahlt demnach entweder den besonderen Charakter der wichtigsten , eben auf der Bühne sich befindenden Person , oder die vorherrschende Leidenschaft , oder die Begebenheit , welche die Zuschauer beschäftigt und anzieht ; und wenn man nur einige gelungene , der Situation angemessene Wirkungen hervorbringt , und nur einigermaßen dem Dichter nachfolgt , so erreicht man sein Ziel . Die Täuschung des Publikums , das Talent der vortragenden Künstler , die Bewegung , die auf der Bühne statt findet , die Abwechslung der Gegenstände , die Tableaux und scenischen Hilfsmittel , die da befindlich sind , alles dieses muss dann das Übrige thun . Man muss wissen sich zu entschlies-

présente; et lorsqu'on est bien pénétré de l'ensemble d'une scène et que l'imagination est suffisamment exaltée, il faut aller hardiment au fait. On n'a jamais exigé et l'on n'exigera jamais d'un Musicien qu'il présente simultanément des choses hétérogènes. Tout ce que l'on veut et tout ce que l'on demande sans cesse, ce sont des émotions, des effets, des surprises, pourvu que toutes ces choses là ne blessent pas l'illusion Scénique, et ne produisent pas, des contre-sens. Ainsi, ne soyez pas calme et froid là où il faut du mouvement et de la chaleur; ne soyez pas triste quand il faut de la gaieté; ne présentez pas les ténèbres là où il faut de la clarté; ne peignez pas la colère quand il faut peindre la clémence, etc.etc.

V.

DES CHOEURS en action.

Tout ce qui n'est pas animé paraît froid sur la scène, dont les conditions essentielles sont le mouvement et la vie. Des Choeurs immobiles que l'on y voit si souvent rangés sur une ligne, ou sur les deux côtés le long des coulisses ont l'air d'automates ouvrant et fermant la bouche. Ces Choeurs sont en général froids. On fera bien de les supprimer chaque fois que la situation le permettra.

Il n'en est pas de même des Choeurs qui sont en action, qui prennent une part active aux événements qui s'y passent, et qui par conséquent sont plus ou moins animés, et en mouvement. Ces Choeurs là ont toujours de la chaleur et produisent beaucoup d'effet: on n'en saurait pas abuser.

Comme il est plus difficile de chanter (sur tout de chanter juste) et d'aller en mesure lorsqu'on est en mouvement, il faut que le Musicien rende la partie vocale d'une exécution facile et naturelle, en composant des Choeurs en action. Mais en revanche, il peut alors solliciter son orchestre et en tirer tout le parti possible. Ainsi, nous lui conseillons d'éviter

sen, und niemals verlegen sein; aber vor Allem ist das dringendste, wohl nachzudenken; sich die Situation gut vorzustellen; sich durch das vom Dichter dargebotene Gemälde zu begeistern; und wenn man von dem Gesamteindruck einer Scene ganz durchdrungen ist, wenn die Einbildungskraft die nöthige Aufregung erhalten hat, dann gehe man kühn ans Werk. Man hat nie vom Tonsetzer gefordert, und wird nie von ihm fordern, dass er ganz fremdartige Dinge zu gleicher Zeit darstelle. Alles was man will und ohne Unterlass verlangt, das ist, dass man ergriffen werde, dass man Effekte, Überraschungen erhalte, vorausgesetzt, dass alle diese Dinge die dramatische Täuschung nicht zerstören, und dass sie nicht eine, der Sache entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. Demnach seid nicht da ruhig und kalt, wo man Bewegung und Wärme nöthig hat; seid nicht traurig, wo Fröhlichkeit herrschen soll; stellt keine Düsternheit dar, wo Klarheit und Helle sein muss; mahlt nicht den Zorn, wo die Güte dargestellt werden soll, etc.etc.

V.

VON DEN CHÖREN in bewegter Handlung.

Alles, was nicht auf der Bühne belebt erscheint, lässt kalt, da hier die wesentlichste Hauptbedingung ist, Leben und Bewegung hervorzubringen. Solche unbeweglichen Chöre, wie man sie so oft in einer Reihe, oder längst den beiden Seiten der Kulissen aufgestellt sieht, gleichen den Automaten, welche den Mund auf- und zumachen. Diese Chöre lassen meistens kalt. Man thut wohl, wenn man sie überall vermeidet, wo die Situation es zulässt.

Aber nicht so ist es mit den bewegten Chören, welche an der eben vorgehenden Handlung wirksam Theil nehmen, und die folglich mehr oder weniger belebt und mitwirkend sind. Diese Chöre sind stets aufregend und bringen viele Wirkung hervor: man könnte ihrer nicht zu viel haben.

Da es aber viel schwerer ist, zu singen, (und zwar richtig und im Takt zu singen,) wenn man in Bewegung ist, so muss der Tonsetzer die Ausführung der Vocalstimmen möglichst leicht und natürlich machen, wenn er solche handelnden Chöre componirt. Dagegen kann er aber auch das Orchester mehr bedenken, und alle seine Effekte möglichst benützen. Wir rathen ihm demnach, folgendes

dans la partie vocale: 1^o *Tout ce qui contra-*
rie la mesure, comme des syncopes déplacées
et inutiles; des raleurs de notes qui frappent
en contre-temps les temps de la mesure. 2^o *Les*
fréquents accords dissonants sans prépara-
tion. 3^o *Des transitions inattendues sans les*
annoncer d'abord par l'orchestre seul d'une
manière positive, ou sans les amener par des
moyens faciles à saisir.

Faites souvent chanter à l'unisson les
Choeurs en action, en mettant l'harmonie dans
l'orchestre; amenez les transitions inatten-
dues par un trait à l'unisson, autant que pos-
sible; ne changez pas les accords trop fré-
quemment et surtout trop rapidement; fixez
d'une manière certaine le nouveau ton par l'or-
chestre, et avant que le chant l'attaque vous
mettrez les voix toujours à leur aise.

On reproche souvent aux Choeurs de chan-
ter faux: Ce n'est pas toujours leur faute, les
Compositeurs sont par fois plus coupables
que les Choristes. Il faut apprendre à bien é-
crire pour les voix, quand on veut composer
des Opéras: C'est la première de toutes les ré-
gles.

VI.

DES CHOEURS

que l'on ajoute à des morceaux
faits auparavant.

Il y a beaucoup de circonstances où l'on
ajoute un Choeur à des morceaux faits d'avan-
ce. Ces morceaux sont le plus fréquemment:
1^o Une marche. — 2^o Un air de danse ou de pan-
tomime. — 3^o Un air pour une voix. — 4^o Un Duo.
— 5^o Un Trio, ou un morceau d'ensemble, n'im-
porte le nombre des voix. Dans tous ces cas,
le Choeur est presque toujours accessoire, et
ne fait qu'accompagner plus ou moins les mor-
ceaux auxquels on le marie.

Ajouter des voix ou ajouter des instruments
à un morceau quelconque, est à peu près la mê-
me opération pour un Compositeur qui a de
la pratique; ce qui est d'autant plus facile que
le morceau doit avoir le charme ou l'intérêt que
l'on exige, abstraction faite de ce qu'on lui ad-
ditionne: et pourvu que ce que l'on ajoute ne
nuise pas au morceau, c'est tout ce qu'il faut.

in den Vocalstimmen zu vermeiden: 1^{tens} Alles was
dem Takte störend entgegen tritt, wie die unnöthi-
gen und übelangebrachten *Syncope*; Noten von ei-
nem Werthe, welcher den Taktschlägen entgegen-
gesetzt ist. 2^{tens} Die häufigen Dissonanz = Accor-
de ohne Vorbereitung. 3^{tens} Unerwartete Auswei-
chungen, welche nicht früher vom Orchester al-
lein auf eine bestimmte Art vorbereitend ange-
schlagen werden, oder welche nicht auf eine leich-
te und fassliche Art herbeigeführt worden sind.

Man lasse die bewegten Chöre oft im Unison sin-
gen, indem man die Harmonie dem Orchester zu-
theilt; man führe unerwartete Transitionen durch
einen Satz im Unison herbei, so viel als sich mög-
lich zeigt; man wechsele nicht die Accorde zu oft
und vollends zu schnell nacheinander; man bestim-
me die neue Tonart auf eine feste Weise durch das
Orchester, damit die Stimmen, ehe sie in dieselbe
eintreten, ihrer Sache sicher seien.

Man wirft so oft den Chören vor, falsch zusin-
gen: aber der Fehler liegt nicht immer an ihnen:
oft genug sind die Tonsetzer mehr daran Schuld,
als die Choristen. Man muss lernen für die Vocal-
stimmen gut und angemessen zu schreiben, ehe man
Opern componirt: Dieses ist die Erste aller Regeln.

VI.

VON DEN CHÖREN,

welche man den schon früher compo-
nirten Tonstücken beifügt.

Es gibt viele Fälle, wo man einem schon früher
componirten Stücke einen Chor beifügen soll. Mei-
stens sind es folgende Stücke: 1^{tens} Ein Marsch. —
2^{tens} Ein Tanzstück oder eine Pantomime. — 3^{tens}
Eine Arie für eine Singstimme. — 4^{tens} Ein Duett. —
5^{tens} Ein Terzett oder ein Ensemblestück, gleich-
viel von welcher Stimmen-Anzahl. In allen diesen
Fällen ist der Chor fast immer nur eine Zugabe, und
hat blos das Tonstück mehr oder minder zu beglei-
ten, mit welchem man ihn vereinigt.

Es ist fast Eins und dasselbe, ob man irgend ei-
nem Tonstücke Instrumente oder Vocalstimmen bei-
fügt, und kostet den geübten Tonsetzer eine glei-
che Mühe; was um so leichter ist, als das Tonstück
ohnehin, und abgesehen von dieser Zugabe, alle
reizenden und interessanten Eigenschaften haben
muss, welche man fordert; und wenn das beifügte
dem Stücke nicht schadet, so ist alles Nöthige erreicht.

Les vers doivent être courts et en petit nombre dans ce cas, et les phrases poétiques surtout ne doivent pas être longues. Cela est nécessaire pour que le Compositeur ait toute la facilité de pouvoir ajouter sans inconvénient un Chœur à un morceau créé d'avance. Nous conseillons aussi au Compositeur de concevoir ce Chœur d'abord harmoniquement, et d'en dessiner les parties que le Poète parodiera ensuite sous sa direction. Cela n'a pas d'inconvénient ni de difficulté, et rend souvent un grand service au Musicien.

On peut ajouter un Chœur n'importe à quel morceau soit vocal soit instrumental. Cette proposition est même assez facile à réaliser, pourvu que l'on en ait un peu l'habitude.

*Comme les occasions pour un semblable travail se présentent fort souvent au Théâtre, les jeunes Compositeurs feront bien de s'y exercer de bonne heure, en prenant toute sorte de morceaux de Musique pour y adapter un ou plusieurs Chœurs. Les dernières paroles de Jésus-Christ (de HAYDN) étaient dans le principe autant de morceaux purement instrumentals, précédés d'une introduction et suivis d'un *Terremoto*. Plusieurs années après la publication de cet ouvrage, on a ajouté, sous la direction du Compositeur, un Chœur à tous ses morceaux, sans en excepter le *Terremoto*. Pour faire une semblable opération, il y a deux manières de la réaliser, qui sont :*

1^{re} Le Poète fait des vers selon le caractère et la coupe du morceau; selon sa longueur et le sentiment qu'il exprime; selon le lieu où il doit être exécuté; ou enfin, selon les personnages chantants. Il est bon que le Poète et le Musicien s'entendent, et que l'un consulte l'autre. Le Compositeur règle ensuite l'harmonie du Chœur, (cette harmonie est bien entendu celle du morceau fait d'avance) et y adapte les paroles en phrasant et prosodiant régulièrement.

2^{de} Le Compositeur règle d'abord l'harmonie vocale, et ensuite le Poète en parodie les parties sous la direction du premier. L'exemple suivant va encore mieux éclaircir ce procédé. Voici un morceau instrumental pour

Die Verse müssen für diesen Fall kurz und nur wenige sein, so wie besonders die poetischen Phrasen nicht lang sein dürfen. Dieses ist nothwendig, damit der Tonsetzer mit Leichtigkeit den Chor dem schon fertigen Tonstücke beifügen könne. Auch raten wir dem Componisten, diesen Chor zuvörderst harmonisch zu erfinden, und dessen Stimmen aufzusetzen, welchen dann der Dichter unter seiner Leitung die Worte zu unterlegen hat. Das ist weder zu schwer noch zu umständlich, und gereicht dem Tonsetzer oft zu grossem Vortheil.

Man kann jedem beliebigen Vocal- und Instrumental-Tonstücke einen Chor beifügen. Diese Aufgabe ist sogar leicht ausführbar, wenn man darin nur einige Übung hat.

Da sich in der dramatischen Musik die Gelegenheiten zu solcher Arbeit sehr oft darbieten, so werden junge Tonsetzer wohl thun, sich hierin bei Zeiten zu üben, indem sie jede Gattung von Tonstücken vornehmen, um dazu einen oder mehrere Chöre zu setzen. *HAYDN's letzte sieben Worte des Erlösers*, waren ursprünglich nur für die Instrumentalmusik componirt, indem ihnen eine Introduction voranging und ein *Terremoto* als Schluss nachfolgte. Mehrere Jahre nach dem Erscheinen dieses Werkes hat man, unter der Leitung des Tonsetzers, allen diesen Musiksätzen, selbst dem *Terremoto*, einen *Chor* beigefügt. Um eine solche Arbeit auszuführen, gibt es zwei Wege, nämlich :

1^{ten} Der Dichter macht Verse nach dem Charakter und der Form des Tonstückes, nach der Länge desselben und nach der darin ausgedrückten Empfindung, nach dem Orte, wo es ausgeführt werden soll, und endlich, nach den singenden Personen. Es ist gut wenn Dichter und Tonsetzer sich einverstehen und einer den andern zu Rathe zieht. Der Componist ordnet hierauf die Harmonie des Chors. (Es versteht sich, dass diese Harmonie genau dieselbe des früher componirten Tonstücks sein muss.) Hierauf passt er derselben die Worte an, welche er regelmässig phrasieren und prosodieren muss.

2^{ten} Der Tonsetzer ordnet anfangs die Vocalharmonie, welcher hierauf der Dichter die Worte, unter der Leitung des Ersten, unterlegt. Das folgende Beispiel wird dieses Verfahren noch besser erklären: Nehmen wir folgenden Instrumentalsatz

Orchestre: (Voyez les deux portées inférieures du N^o 72.

für das Orchester, von welchem der Schüler für jetzt nur die 2 untern, für das Pianoforte gesetzten Zeilen anzusehen hat.

FRAGMENT d'un AIR de BALLET
auquel on a ajouté un CHOEUR.

FRAGMENT EINES TANZSTÜCKES
welchem ein CHOR beigefügt worden.

N^o 72.) Andantino grazioso.

CHOEUR.
Chor.

Pianoforte.
p

tr
fz

792

tr

tr

D. & C. N^o 6684. D.

Si le Compositeur veut y ajouter un Choeur à quatre parties, la première chose à faire c'est d'en régler l'harmonie selon les accords du morceau.

Voyez les quatre portées supérieures dans le morceau précédent.

On comprend facilement que les valeurs de notes dans chaque partie du Choeur, peuvent et doivent éprouver des changements selon la longueur des vers et des phrases, selon la prosodie et le goût, la volonté ou le sentiment du Musicien. Ainsi, au lieu d'une blanche on fera deux noires; au lieu d'une ronde on fera deux blanches, ou une blanche pointée et une noire, ou quatre noires, et ainsi de suite.

Si les paroles étaient à faire, le Compositeur indiquerait à son Poète la longueur des vers et des phrases. Il peut même fixer la place des syllabes longues et brèves. Si les vers étaient faits d'avance, le Musicien essaierait de les adapter à sa Musique, en changeant et en variant la valeur des notes selon le besoin. Si tous ses efforts sont infructueux, il faut qu'il fasse retoucher les vers, ou prier son Poète d'en faire d'autres sous les conditions précédentes, ou bien encore il fera parodier sa Musique en supposant que le Poète y consente. ()*

D'après ce que nous disons et d'après ce que nous avons dit dans l'article sur les morceaux d'ensemble, l'on voit que le secret des partitions à beaucoup de portées gît dans la faculté de pouvoir ajouter successivement différentes choses à un fond simple et souvent de fort peu d'apparence.

En effet, à une harmonie à trois ou à quatre parties réelles on ajoute 1^o Des voix. 2^o A ces voix on ajoute d'autres voix; 3^o puis un Choeur; 4^o ensuite les instruments à cordes; 5^o puis une portion d'instruments à vent, et enfin, 6^o les instruments bruyants tels que Trompettes, Trombones, Timbales,

Wenn nun der Tonsetzer dazu einen vierstimmigen Vocalchor setzen will, so muss er vor allem dessen Harmonie nach den Accorden des Tonstücks bilden. Man sehe diese Harmonie in den obern 4 Zeilen des gegenwärtigen Beispiels.

Man begreift leicht, dass der Notenwerth jeder Stimme des Chors Änderungen erfahren kann und muss, je nach der Länge der Verse und Phrasen, nach der Prosodie, dem Geschmack, dem Willen und Gefühl des Tonsetzers. Man setzt demnach statt einer halben Note zwei Vierteln; statt einer Ganzen zwei Halbe, oder eine Halbe mit Punkt und hierauf eine Viertel, oder vier Vierteln, u. s. f.:

Wenn die Verse erst hinzu gedichtet werden, so gibt der Tonsetzer dem Dichter die gewünschte Länge der Verse und Phrasen an. Er kann sogar anzeigen, wo lange, und wo kurze Silben kommen müssen. Wenn die Verse schon vorher geschrieben worden, so muss der Tonsetzer trachten, sie seiner Musik anzupassen, indem er den Notenwerth nach seinem Bedürfniss ändert. Wenn seine Bemühung dabei fruchtlos sein sollte, so muss er die Verse umändern lassen, oder den Dichter ersuchen, ihm andere unter den obigen Bedingungen zu verfertigen, oder endlich er lässt seiner Musik die Worte eigends unterlegen. (*)

Zufolge dem, was wir hier, und in dem Artikel über die Ensemblestücke gesagt haben, sieht man, dass das Geheimniss der Partituren von sehr vielen Zeilen bloss in der Geschicklichkeit liegt, einem einfachen und oft sehr unscheinbaren Grunde nach und nach verschiedene Dinge beifügen zu können.

In der That fügt man einer Harmonie von 3 oder 4 wesentlichen Stimmen bei: 1^{tens} Vocalstimmen; 2^{tens} diesen Vocalstimmen noch andere; 3^{tens} einen Chor; 4^{tens} Saiteninstrumente; 5^{tens} einen Theil der Blasinstrumente, und 6^{tens} endlich die Lärminstrumente, wie Trompeten, Posaunen, Pauken, etc.: — Diess ist die Art, wie

(*) Anmerkung des Übersetzers. Auf diese Art hat auch *Beethoven* seine grosse *Fantasie* für *Förtepiano*, Orchester und Chor (op. 80) componirt, indem er, nachdem das ganze Tonstück schon vollendet war, sich vom Dichter nach seiner Angabe die Worte verfassen, und den schon geschriebenen Chorstimmen unterlegen liess. Er erzählte mir, dass dieses erst in den letzten Tagen vor der öffentlichen Production dieses, damals von ihm selbst vorgetragenen Werkes, und folglich in grosser Eile geschehen konnte.

etc. : C'est de la sorte que l'on parvient à enfanter ces partitions de 24 ou 30 portées qui, en éblouissant les yeux et en étourdissant les oreilles, étonnent tant de personnes non initiées dans cet art, et où les vrais connaisseurs ne rencontrent pas le plus souvent trois de ces portées qui méritent leur attention.

Ce système de complication et d'entassement a une singulière coïncidence avec celui de l'ancienne architecture appelée Gothique, ou pour mieux dire sarrazine que l'on surchargeait de niches, de Statues et de cinquante autres ornements inutiles et de mauvais goût, propres seulement à défigurer les monuments et à fatiguer les yeux et l'attention des Spectateurs. Mais au moins le fond de ces anciennes masses architecturales a de la noblesse, de l'élévation, de la majesté et un but utile: Ces qualités-là manquent tout à fait à certaines partitions modernes. Cette remarque donnerait à penser qu'il pourrait bien exister d'autres systèmes de composition inconnus jusqu'à nos jours. Ce qui paraît contribuer en faveur de cette assertion, c'est que les productions de presque tous nos Maîtres jadis si célèbres sont passées de mode: Les Opéras de SCARLATTI, de LULLI, de JOMELLI, ceux de HAENDEL, de RAMEAU, de HASSE etc. ont disparu pour jamais. Personne ne pourrait les entendre ni les goûter de nos jours. Le même sort est réservé aux productions modernes! Les Opéras de GLUCK qui ont fait une révolution si éclatante sur la scène Française il n'y a pas longtemps encore, et qui ont joui dans ce beau pays d'une célébrité sans bornes, ont terminé leur carrière à leur tour. Un genre de Musique diamétralement opposé à la sienne les a momentanément remplacés: Ce nouveau genre, à peine apparu sur l'horizon, penche déjà vers son déclin.

On ajoute aussi un Choeur, ou plutôt des bouts de Choeur, à un air, à un Duo, à un Trio, à un morceau d'ensemble, etc. etc. Ces Choeurs ou ces bouts de Choeurs remplacent dans ces

man diese Partituren von 24 bis 30 Zeilen bildet, welche das Auge blenden und das Ohr betäuben, welche jeden, der nicht in diese Kunst eingeweiht ist, in Erstaunen setzen, und in welchen der wahre Kenner oft kaum mehr als drei Zeilen entdecken kann, die seiner Aufmerksamkeit werth sind.

Dieses System von Zusammensetzung und Überhäufung hat eine sonderbare Ähnlichkeit mit jener der alten gothischen, oder vielmehr sarrazenischen Baukunst, welche man mit Blenden, Statuen und fünfzig andern unnöthigen und abgeschmackten Verzierungen überlud, welche nur geeignet waren, die Denkmale zu entstellen und die Augen und die Aufmerksamkeit der Betrachtenden zu ermüden. Aber wenigstens ist doch die Grundidee dieser alten architektonischen Massen edel, erhaben, majestätisch, und hat einen nützlichen Zweck: Eigenschaften, welche gewissen modernen Partituren völlig mangeln. Diese Bemerkung könnte dem Gedanken Raum geben, dass den doch auch noch andere Compositions-Systeme möglich sind, die bis jetzt unbekannt blieben. Das, was dieser Behauptung zu Gunsten spricht, ist der Umstand, dass fast alle unsere, ehemals so berühmten Meister schon lange aus der Mode sind: Die Opern von SCARLATTI, LULLI, JOMELLI, jene von HÄNDEL, RAMEAU, HASSE, etc. sind für immer verschwunden. Niemand könnte sie heutzutage anhören und daran Geschmack finden. Dasselbe Schicksal steht den modernen Werken bevor! Die Opern von GLUCK, die vor nicht sehr langer Zeit auf der französischen Bühne eine so glänzende Umwälzung hervorbrachten, haben auch ihrerseits ihre Laufbahn beendet. Eine Musikgattung, die der seinigen völlig entgegengesetzt ist, hat dieselben für den Augenblick ersetzt: diese neue Gattung, kaum am Horizont aufgestiegen, neigt sich auch schon ihrem Untergange zu.

Auch den Arien, den Duetten, Terzetten, Ensemblesstücken, etc. etc. wird bisweilen ein Chör, oder kleine Chorphasen beigelegt. Diese Chöre oder Chorphasen stehen bei diesen Tonstücken an

morceaux les ritournelles ou y serrent en tagousement dans la Coda en la rendant plus chaude et plus éclatante.

Un Choeur à l'unisson, dialoguant avec un morceau d'ensemble non à l'unisson, doit produire beaucoup d'effet, étant en situation et bien conçu de la part du Compositeur.

Il arrive assez souvent aussi que l'on ajoute à un Choeur les Acteurs principaux de la pièce. Dans ce cas c'est le Choeur qui est l'objet essentiel. Tels sont p:e: les Choeurs généraux qui terminent un acte, et où tout le monde chante ou doit chanter. Cette proposition est la plus facile à réaliser. On invente d'abord le Choeur, ensuite l'on y ajoute les voix des Acteurs: Les Sopranos doublent ordinairement les Sopranos du Choeur; les Ténors en doublent les Ténors; les Basses-tailles doublent les Basses-tailles. Les Acteurs principaux font souvent semblant de chanter dans ce cas, en ouvrant la bouche et en gesticulant. Ainsi ce serait peine perdue que de soigner leurs parties, à moins que la situation ne l'exigeât dans le courant du Choeur. Dans ce dernier cas, il faut faire des bouts de morceaux d'ensemble, et y ajouter au contraire le Choeur: car c'est toujours l'objet principal qu'il faut réaliser d'abord, et revenir ensuite à l'accessoire.

VII.

CHOEURS CHANTANTS,

ou exécutant en même temps la mélodie.

Ce n'est pas ordinairement par la mélodie que les Choeurs brillent. Pour exécuter des chants il faut du goût, une belle voix, du sentiment, de la finesse et de la sensibilité. Toutes ces choses-là sont fort rares, et l'on ne peut pas raisonnablement les exiger des Choristes. Il faut aussi considérer qu'une mélodie plus ou moins séduisante ne se laisse pas chanter en même temps par une douzaine ou une demi-douzaine de Chanteurs, parce que chacun a sa manière de sentir. Une telle mélodie ne permettrait pas non plus d'être accompagnée par une masse d'autres Choristes qui, le plus souvent, crient plutôt qu'ils ne chantent.

der Stelle der Ritornelle, oder dienen vorthellhaft dazu, deren Coda glänzender und belebter zu machen.

Ein Chor im Unison, dialogisirt mit einem Ensemblestück, welches nicht im Unison geht, müsste grosse Wirkung machen, wenn er gut erfunden und der Situation angemessen wäre.

Es geschieht auch häufig, dass man einem Chor die Principal-Sänger der Oper beifügt. In diesem Falle ist der Chor der wesentliche Gegenstand. Von dieser Art sind z:B: die allgemeinen Chöre, welche einen Akt beendigen, und wo alles singt oder singen soll. Diese Aufgabe ist am leichtesten auszuführen. Man erfindet anfangs den Chor, hierauf fügt man die Stimmen der Hauptsänger bei: die Sopranen verdoppeln da gemeiniglich den ersten Chor-Sopran; die Tenore verdoppeln seinen Tenor; die Bässe seinen Bass. In diesem Falle machen oft die Hauptsänger die Miene, als ob sie mitsängen, indem sie den Mund öffnen und dazu die nöthigen Geberden machen. Es wäre demnach verlorne Mühe, ihre Stimmen mit besonderer Aufmerksamkeit zu bearbeiten, wenigstens so lange es die Situation im Laufe des Chors nicht erfordert. In diesem letzten Falle aber muss man Sätze eines Ensemblestücks einflechten, und hierzu den Chor als Zugabe beifügen: den man muss immer zuerst den Hauptgegenstand ausführen, und sodann erst zu den Nebendingen schreiten.

VII.

ÜBER VOCAL-CHÖRE,

welche zugleich die Melodie ausführen.

In der Regel ist es nicht die Melodie, wodurch die Chöre glänzen. Um Melodien vorzutragen, bedarf es des Geschmacks, einer schönen Stimme, des Gefühls, der Zartheit und Empfindung. Alle diese Eigenschaften sind selten, und man kann sie vernünftigerweise nicht von den Choristen verlangen. Auch muss erwogen werden, dass eine schöne und zarte Melodie sich nicht wohl zugleich von einem Duzend oder Halbduzend Sänger vortragen lässt, weil jeder seine eigene Empfindungsweise hat. Eine solche Melodie würde eben so weniger lauten, von einer Masse anderer Choristen begleitet zu werden, welche meistens mehr zu schreien als zu singen gewohnt sind.

Toutes ces considérations sont la cause et font que l'on n'a pas de véritables Chœurs chantants: et lorsqu'il faut des chants durant un Chœur, on les confie à l'orchestre, en les donnant aux premiers Violons ou à des instruments à vent solos.

Cependant il y a des mélodies que le Chœur peut et doit souvent exécuter: Tels sont les airs nationaux: des airs de danse accompagnés de Chœurs; une Chanson; une Barcarolle; des Refrains et des Chants que l'on peut exécuter plutôt Forte que Piano.

Les Chœurs doux, (tels que le sont p:e: une Prière, une Invocation, et enfin un Chant religieux quelconque,) sont susceptibles parfois de beaucoup d'effet, lorsqu'ils sont écrits avec une très grande simplicité, et d'une exécution très facile. Le chant de ces Chœurs est ordinairement syllabique, et c'est aussi le meilleur pour l'exécution de beaucoup de rois.

P: E:

N^o 73.

CHOEUR.

CHOR.

Dessus.
Sopran.

Haute Contre
et Taille.
Alt u. Tenor.

Basse-Taille.
Bass.

Pianoforte.

O puissan = te Ju = non, dé = i = té se cou = ra = ble! deux a = mants vont s'unir deux a =

Hohe Göt = tin er = hör', ach er = hör' unser Fle = hen! schütze uns, schütze uns, schütze

mants vont s'u = nir au pied de ton au = tel; ils ju = rent de, s'ai = mer d'un a =

uns, schütze treu = e Lieb' mit dei = ner Macht, und wenn dein Aug' das Glück treu = er

Les notes de cette portée se chantent octave plus bas.

D. & C. N^o 6684. D.

Alle diese Rücksichten sind die Ursache dass man keine wahrhaft melodiosen Chöre besitzt: und wenn man eines Gesangs während einem Chor bedarf, so vertraut man ihn lieber dem Orchester an, indem man ihn durch die ersten Violinen, oder durch ein Blasinstrument Solo vortragen lässt.

Indessen gibt es Melodien, welche häufig der Chor vortragen kann und muss: wie z: B: die Nationalgesänge; Ballet-Arien vom Chor begleitet; ein Liedchen; eine Barcarolle; Refrains und Gesangsätze, welche man eher Forte als Piano ausführen darf.

Die sanften Chöre, (wie z: B: ein Gebeth, eine Anrufung, und überhaupt jeder religiöse Gesang) sind oft sehr vieler Wirkung fähig, wenn sie mit grosser Einfachheit geschrieben, und recht leicht ausführbar sind. Der Gesang dieser Chöre ist meistens so, dass auf jede Silbe eine Note kommt, und dieses ist auch die beste Art für die leichte Ausführung mit vielen Stimmen. Z: B:

(-) Die Noten dieser Zeile werde um eine Octave tiefer gesungen.

VIII.

DES CHOEURS DESSINÉS.

Nous avons vu dans le numéro précédent que les Choeurs ne brillent pas en général du côté du chant. Ce sont des accords, des modulations, des traits à l'unisson et de la bonne et franche harmonie qu'il leur faut. Si les Choeurs véritablement chantants sont rares, ceux que l'on nomme dans les bonnes Ecoles Choeurs dessinés, le sont encore davantage. Pour composer ces derniers il faut être un harmoniste très habile, un contrapuntiste expérimenté : Qualités rares aujourd'hui. Ces Choeurs se font en dessinant adroitement les parties, en employant des imitations saillantes ; en plaçant ingénieusement des Strettos faits avec des motifs courts, frais et étendus d'avance ; en produisant des effets neufs avec la matière fuguée, etc. : Mais cette sorte de production est réservée pour d'autres temps que les nôtres et pour un autre public.

Au surplus, les Choeurs dessinés conviennent mieux aux oratorios et à la Musique religieuse qu'au Théâtre, où tant de choses ennuient tout en méritant, sous le rapport de l'art, d'être transmises à la postérité.

On trouve des Choeurs dessinés dans les oratorios de HANDEL, dans les psaumes de MARCELLO, dans les productions sacrées de HAYDN et de MOZART, et dans les ouvrages de tant d'autres Compositeurs célèbres.

VIII.

VON DEN CHÖREN
in strengerm Style.

Wir ersehen aus dem vorhergehenden Abschnitt, dass die Chöre im allgemeinen nicht durch die Melodie glänzen. Sie bedürfen nur der Accorde, der Modulationen, Sätze im Unison, und der richtigen und freien Harmonie. Wenn schon die wahrhaft melodischen Chöre selten sind, so sind es die Chöre im strengeren Style noch mehr. Um diese letztern zu componieren, muss man ein sehr geschickter Harmoniker, ein sehr erfahrener Contrapunktist sein : Eigenschaften, die heutzutage selten sind. Diese Chöre werden erfunden, indem man die Stimmen mit Gewandtheit fortführt ; indem man geistreiche Imitationen anbringt ; indem man aus kurzen, frischen und schon voraus gehörten Motiven geniale Engführungen bildet ; indem man aus dem Fugen-Stoffe neue Effekte hervorbringt, etc.etc. — Aber diese Art von Kunstwerken ist einer andern Zeit und einem andern Publikum aufbehalten, als die unsern.

Übrigens eignen sich solche gearbeiteten Chöre mehr für die Oratorien und für die Kirchenmusik, als für das Theater, wo so viele Sachen Langeweile verursachen, die, in Hinsicht auf die Kunst, verdienen würden, auf die Nachwelt zu kommen.

Man findet solche strengen Chöre in den Oratorien des Händel, in den Psalmen des Marcello, in den Kirchenwerken Haydn's und Mozarts, und in so vielen Werken anderer berühmten Meister.

FÜNFTES

BUCH.

Cinquième Livre.

D. C. N° 6684. II.

Table des matieres.		Inhalt.	
V^e LIVRE.	Page.	5^{tes} BUCH.	Seite
<i>Des grands finals d'Opéra.</i>	199	Von den grossen Opern - <i>Finalen</i>	199
<i>De l'introduction vocale</i>	217	Von der <i>Vocal</i> - Introduction.	217
<i>Du plan musical d'un acte lyrique, ou d'un Opéra.</i>	218	Vom musikalischen Entwurf eines lyrischen Akts, oder einer Oper.	218
<i>Partie instrumentale de l'Opéra.</i>	240	Von dem Instrumental - Theil einer Oper.	240
<i>De l'ouverture</i>	240	Von der <i>Ouverture</i>	240
<i>De l'entr'acte musical</i>	242	Vom musikalischen Zwischenakt.	242
<i>Des marches religieuses et militaires</i>	243	Von den religiösen und militärischen Märschen.	243
<i>Des morceaux que l'on exécute durant un évène- ment quelconque qui se passe sur la scène.</i>	244	Von den Tonstücken, welche während einer auf der Bühne vorfallenden Begebenheit ausgeführt werden.	244
<i>Des airs de danse dans un Opéra</i>	245	Von den Tanzstücken in einer Oper.	245
<i>Des Ritournelles</i>	249	Von den Ritornellen.	249
<i>De quelques effets particuliers touchant l'or- chestre.</i>	254	Über verschiedene besondere Wirkungen des Or- chester - Satzes.	254

vième LIVRE.

DES GRANDS FINALS
d'OPÉRA.

Ce que l'on appelle *Finale* dans les Opéras Italiens est une succession et un enchaînement non interrompu de différents morceaux tels que: *Duo*, *Trio*, et en général toute sorte de morceaux d'ensemble. On y évite des *Airs* et des *Récitatifs*, à moins que la situation théâtrale ne l'exige; mais on y introduit des *Chœurs* chaque fois que l'action le permet.

Le dernier morceau d'un *Final* doit être le plus chaud et le plus saillant sous le rapport de la *Musique*. On place toujours le *Final* à la fin d'un *Acte*. Voici le plan de trois *Finals* connus :

N^o 1.

Plan du *Final* du second acte de
Nozze di Figaro par Mozart.

Duo en *Mib*. — *Trio* en *Sib*. — *Quatuor* divisé en deux parties dont la 1^{re} est en *Sol* et la 2^{me} en *Ut*. — *Quintetto* divisé en deux parties dont la 1^{re} est en *Fa* et la dernière en *Sib*. — *Septuor* en *Mib*, ou dernier morceau du *Final*. Chaque morceau étant destiné à une nouvelle scène, le tout se compose de cinq morceaux ou de cinq scènes. Il n'y a pas de *Chœurs* dans ce *Final*.

N^o 2.

Plan du *Final* du premier acte du
Matrimonio segreto par Cimarosa.

Quatuor en *Ré*. — *Quatuor* en *Mib*. — *Quintetto* en *Ut* majeur, suivi d'un colloque Musical entre les Acteurs pour amener le dernier morceau du *Final*, ainsi que le ton de *Ré* majeur par lequel ce *Final* a débuté. Ce dernier morceau est un *Sextuor* du mouvement d'*Allegro vivace*.

N^o 3.

Plan du *Final* du premier acte de
Don Giovanni par Mozart.

Duo en *Ut* majeur qui termine par un *Chœur*, *Allegro assai*. — *Morceau* d'ensemble en *Fa* où le mouvement et la mesure

7^{tes} BUCH.VON DEN GROSSEN
OPERN-FINALEN.

Das, was man in den italienischen Opern *Finale* nennt, ist eine Reihe und ununterbrochene Verkettung von verschiedenen Tonstücken, wie: *Duetten*, *Terzetten*, und überhaupt allen Arten von Ensemblestücken. Man vermeidet da die *Arien* und *Recitative*, wenigstens so weit nicht die theatrale Situation dergleichen erfordert, aber man führt da *Chöre* ein, so oft die Handlung es erlaubt.

Das letzte Stück eines *Finale* muss das belebteste und geistreichste in musikalischer Hinsicht sein. Das *Finale* findet seinen Platz stets am Schlusse eines Akts. Hier folgt der Plan von drei bekannten *Finalen* :

N^o 1.

Plan des *Finale* des 2^{ten} Akts aus
Mozarts *Nozze di Figaro*.

Duett in *Es*. — *Terzett* in *B*. — *Quartett* in zwei Abtheilungen, wovon die erste in *G*, die 2^{te} in *C*. — *Quintett* in zwei Abtheilungen, wovon die erste in *F* und die 2^{te} in *B*. — *Septett* in *Es* oder letztes Stück des *Finale*. Da jeder Satz für einen neuen Auftritt bestimmt ist, so besteht das Ganze aus fünf Sätzen oder aus 5 *Scenen*. In diesem *Finale* ist kein *Chor*.

N^o 2.

Plan des *Finale* des 1^{sten} Akts aus
Matrimonio segreto von Cimarosa.

Quartett in *D*. — *Quartett* in *Es*. — *Quintett* in *C* dur, welchem ein musikalisches Gespräch zwischen den Sängern nachfolgt, um den letzten Satz des *Finale* so wie die *D. dur*-Tonart herbeizuführen, in welcher das *Finale* begonnen hat. Der letzte Satz ist ein *Sextett*, *Allegro vivace*.

N^o 3.

Plan des *Finale* des 1^{sten} Akts aus
Mozarts *Don Giovanni*.

Duett in *C* dur, welches mit einem *Chor* endet, *Allegro assai*. — Ensemblestück in *F*, in welchem das *Tempo* und die Taktart dreimal

changent trois fois. — *Trio en Sol, Adagio.* — *Quatuor en Mi♭, Allegro.* — *Quintetto en Ut majeur, Maestoso.* — *Colloque entre sept personnages durant une danse en Sol.* — *Morceau d'ensemble, Allegro, Andante Maestoso.* Le Compositeur y module sans cesse; ce morceau doit amener ce qui suit, et lui tient lieu d'une espèce d'introduction. — *Septuor ou dernier morceau du Final, en Ut, Allegro et ensuite Presto.*

L'on voit par ces trois exemples qu'un *Final* est une succession de scènes et de morceaux mesurés, surtout de morceaux d'ensemble qui se trouvent dans différents tons, et qui sont d'un caractère différent: Les uns sont longs, les autres sont courts. Ils se trouvent dans des situations où il faut souvent expliquer, éclaircir et amener ce qui suit. Il arrive que les Acteurs chantent ou déclament dans les uns plus que dans les autres. Quelquefois ils ne chantent que l'un après l'autre durant un morceau tout entier. Souvent la situation est intéressante, souvent elle n'est que nécessaire pour l'intelligence de la scène. Dans ce dernier cas, on met les vers en *Récitatif*; ils ne se trouvent pas dans le courant d'un *Final*, dans lequel tout est mesuré, comme nous l'avons dit.

Pour remplacer le *Récitatif* on fait un morceau qui intéresse plutôt par l'orchestre que par les voix, et dans lequel les Acteurs ne font ordinairement que déclamer en chantant.

Les Italiens modernes chantent souvent là où la scène n'exige qu'une déclamation mesurée. Les partisans exclusifs du chant, disent que la *Mélodie* est toujours préférable à la *déclamation*. Mais un abus est et restera toujours un abus: Lorsqu'on ne fait nulle attention à ce qui se passe sur la scène, le Chant doit l'emporter sur la *déclamation*, nul doute. Des chants continuels, tout en flattant les oreilles, deviennent monotones, fatigants, et nuisent souvent à l'illusion scénique. Si les Italiens ne font que chanter, c'est qu'ils n'ont pas le génie ni l'art de nous intéresser par de beaux morceaux déclamés et employés à propos.

Le Compositeur en suivant son Poète scène par scène change de ton, de mesure, de mouvement de mesure, lorsque chaque morceau

wechselte. — *Terzett in B, Adagio.* — *Quartett in Es, Allegro.* — *Quintett in C dur, Maestoso.* — Gespräch zwischen sieben Personen während einem Tanz in *G*. — Ensemblestück. *Allegro, Andante maestoso.* Der Tonsetzer moduliert da unaufhörlich; dieser Satz soll das Nachfolgende herbeiführen, welchem er als eine Art von Einleitung dient. — *Septett* oder letzter Satz des *Finale*, in *C. Allegro* und später *Presto*.

Aus diesen drei Beispielen ersieht man, dass ein *Finale* nur eine Reihe von *Scenen* und von taktirten Musikstücken ist, und zwar besonders von Ensemblestücken, welche in verschiedenen Tonarten, und in verschiedenem Charakter componirt sind: die Einen sind lang, die Andern kurz. Sie kommen oft in Situationen vor, wo das Nachfolgende erklärt, beleuchtet und herbeigeführt werden muss. Es geschieht, dass die Sänger in dem Einen mehr singen oder deklamiren als in den Andern. Bisweilen singen sie während einem ganzen Satze nur abwechselnd einer nach dem andern. Oft ist die Situation interessant, oft ist sie nur nothwendig zur Verständlichkeit der Handlung. In diesem letzten Falle setzt man die Verse in *Recitativ*, wenn sie nicht im Laufe eines *Finals* vorkommen, wo alles, wie wir schon gesagt haben, taktirt sein muss.

Um das *Recitativ* zu ersetzen, macht man da einen Satz, der mehr durch das Orchester als durch die Vocalstimmen interessirt, und in welchem die Sänger gewöhnlich nur singend deklamiren.

Die neuern Italiener singen oft da, wo die Handlung nur eine taktirte Declamation erfordert. Die ausschliessenden Gesangs-Liebhaber sagen, dass die *Melodie* stets der *Déclamation* vorzuziehen sei. Aber ein Missbrauch ist und bleibt stets Missbrauch. Wenn man auf die Handlung gar keine Aufmerksamkeit verwendet, so muss ohne Zweifel der Gesang über die *Déclamation* gestellt werden. Aber immerwährender Gesang, und wenn er dem Ohr noch so sehr schmeichelt, wird monoton, ermüdend, und schadet oft der theatralischen Täuschung. Wenn die Italiener immer nur singen, so geschieht es, weil sie weder das Genie noch die Kunst besitzen, uns durch schöne und wohlangebrachte deklamirte Tonstücke zu interessieren.

Indem der Tonsetzer dem Dichter Scene für Scene nachfolgt, wechselt er die Tonart, die Taktart, und das *Tempo*, im Fall jeder Satz

nécessite un caractère particulier. Tous ces morceaux doivent se suivre et s'enchaîner naturellement.

Il n'est pas toujours nécessaire de faire un morceau spécial pour chaque nouvelle scène: Quand la scène suivante n'amène pas un changement notable dans la situation, le même morceau peut durer deux scènes entières et plus. Dans le cas contraire, il est par fois nécessaire de changer de morceau dans la même scène.

Le Compositeur peut aussi indiquer ce changement en coupant son morceau par un autre mouvement, par une autre mesure et par un autre ton.

Le ton du morceau suivant est quelque fois très éloigné de celui qui l'a précédé. Cette transition forte et subite ne doit se faire que là où il y a un contraste à exprimer, à moins que l'on n'y parvienne par une modulation régulière qui lie les deux tons naturellement.

Comme nous avons donné sur les morceaux d'ensemble des éclaircissements suffisants, il est inutile d'en dire ici davantage. Il nous reste seulement à donner des renseignements particuliers sur le dernier morceau du Final. Ce dernier morceau que l'on pourrait nommer la Coda ou le coup de fouet du final, est destiné à couronner cette production. A cet effet, le Poète rassemble sur la scène tous ses Acteurs; il noue souvent à cet endroit l'intrigue de sa pièce, de manière à ce que personne ne s'entend plus; ou bien il prépare une catastrophe inattendue qui y fait explosion; ou bien, il y fait pressentir un événement dont tout le monde redoute l'issue; ou bien encore, il annonce un malheur dont chacun craint de devenir victime, etc: etc:

Le Compositeur a donc un point fixe qui dans toutes ces circonstances le guide pour réaliser ce dernier morceau de son Final. Par ce qui précède ce dernier morceau, il sait de quoi il s'agit et sur quoi il doit s'arrêter. Ainsi, selon la situation, selon son génie, et selon les ressources de son art, il tâchera de seconder l'impression générale que la scène produit; d'augmenter la perplexité des Acteurs; d'exprimer la désolation, le désespoir,

eines besonderen Charakters bedarf. Alle diese Sätze müssen einander natürlich nachfolgen und an einander gekettet sein.

Es ist nicht immer nothwendig, für jeden neuen Auftritt einen besonderen Satz zu beginnen: Wenn die nachfolgende *Scene* keine bedeutende Änderung in der Situation herbeiführt, so kann derselbe Satz durch zwei ganze *Scenen* und länger, fortdauern. Im entgegengesetzten Falle ist es aber meistens nothwendig, mit der neuen *Scene* auch einen neuen Satz zu beginnen.

Der Tonsetzer kann diese Veränderung auch dadurch anzeigen, dass er seinem Satz ein anderes *Tempo*, eine andere Taktart, und eine andere Tonart gibt.

Die Tonart des nachfolgenden Satzes ist oft von der vorhergehenden sehr entfernt. Diese starke und plötzliche Ausweichung darf nur da angebracht werden, wo ein besonderer Contrast auszudrücken ist, wenigstens wenn man nicht durch eine regelmässige Modulation dahin gelangt, wodurch beide Tonarten natürlich aneinander gebunden werden.

Wir haben nun über die Ensemblestücke hinreichende Aufklärungen gegeben, und es wäre unnöthig noch mehr hierüber zu sagen. Nur über den letzten Satz des *Finale* bleiben uns noch besondere Bemerkungen zu machen übrig. Dieser letzte Satz, den man die *Coda* oder den *Galop* des *Finale*s nennen könnte, ist bestimmt, das Ganze zu krönen. Zu dieser Wirkung versammelt der Dichter alle seine Personen auf der Bühne; er knüpft oft an diese Stelle die Intrigue seines Gedichts auf eine Art, dass Niemand weiss, was er thun soll; oder er bereitet eine unerwartete Katastrophe, die hier losbricht; oder auch, er lässt hier eine Begebenheit ahnden, von welcher Alles die Entwicklung fürchtet; oder er kündigt ein Unglück an, von welchem jeder das Opfer zu werden sich fürchtet, etc: etc:

Der Tonsetzer hat da folglich einen festen Anhaltspunkt, welcher unter allen diesen Umständen ihn leitet, um diesen letzten Satz des *Finale* darzustellen. Durch das, was diesem letzten Satze vorangeht, weiss er, um was es sich handelt, und wohin er seine Kräfte zu leiten hat. Also hat er da, nach dem Masse seines Genies und nach den Hilfsmitteln seiner Kunst, zu trachten, mit dem allgemeinen, auf der Bühne bewirkten Eindruck gleichen Schritt zu halten; die Betrof-

le désordre, la confusion ou la colère ; de peindre la stupeur, le désastre ou la vengeance . . . etc: etc:

La Musique ne crée pas, n'amène pas les situations, et ne saurait y parvenir, parce que cela est hors de son élément; c'est l'objet de la Poésie. Mais la Musique peut prolonger considérablement une situation et cela avec un intérêt soutenu. Par exemple, lorsqu'on a prononcé l'arrêt de mort de la Prêtresse dans le 2^e Acte de la Vestale, il faudrait que les Acteurs quitassent la scène sur le champ; ou que le rideau tombât s'il n'y avait pas de Musique; et la sensation que cette scène produit sur les auditeurs ne serait qu'instantanée: Mais la Musique la prolonge de plusieurs minutes sans en diminuer l'intérêt. C'est dans des circonstances semblables que la Musique peut rendre le plus grand service à la Poésie.

Tout le monde présent sur la scène doit chanter simultanément dans ce dernier morceau du Final; et si le Poète avait oublié de donner quelques vers à un Acteur, il faudrait que le Musicien y suppléât en empruntant les paroles d'un autre Acteur, ou d'un Chœur présent, ou qu'il en fit faire s'il n'avait pas le talent de les inventer lui-même. Tout doit concourir à cet effet, le Poète, le Compositeur, les Acteurs et les Musiciens. Les ressources d'harmonie et de l'orchestre sont ici indispensables. Des transitions hardies mais bien amenées, et des progressions harmoniques recherchées, neuves et heureuses, y sont à leur place.

CONSEIL.

Lorsque le Compositeur a bien saisi l'ensemble de cette dernière scène de son Final, il inventera un morceau de Musique instrumentale dont l'effet réponde, autant que possible, à cette situation qu'il se représentera sans cesse durant ce travail: ce ne sera qu'à près avoir conçu cette Musique qu'il ajoutera les voix à son morceau, ce qui est toujours possible et même assez facile à réaliser, pourvu que l'on y soit un peu habitué.

fenheit der handelnden Personen zu vermehren; die Bekümmerniss, die Verzweiflung, die Unordnung, die Verwirrung oder den Zorn auszudrücken; das Entsetzen, die Zerstörung oder die Rache auszumahlen, *etc: etc:*

Die Musik erschafft nicht die Situationen und führt sie auch nicht herbei; und kann dieses auch nicht, weil es nicht in ihrem Wirkungskreise liegt. Aber die Musik kann eine Situation mit immer verstärktem Interesse verlängern. So z: B: als im zweiten Akt der *Vestalin* das Todesurtheil der Priesterin ausgesprochen worden ist, so müssten die handelnden Personen die Bühne sogleich verlassen, oder der Vorhang sogleich niederfallen, wenn es dabei keine Musik gäbe; und der Eindruck, welchen diese *Scene* auf die Zuschauer hervorbringt, wäre nur ein Augenblicklicher: aber die Musik verlängert ihn um mehrere Minuten, ohne sein Interesse zu vermindern. In solchen Verhältnissen ist es, wo die Musik der Dichtkunst die wichtigsten Dienste leisten kann.

In diesem letzten Satze eines *Finale* muss alles, was auf der Bühne zugegen ist, mitsingen; und wenn der Dichter vergessen haben sollte, einem Sänger einige Verse zuzutheilen, so muss der Tonsetzer das Fehlende ergänzen indem er Worte eines andern Sängers oder des anwesenden Chors entlehnt, oder solche dazu machen lässt, wenn er deren nicht selber zu erfinden die Gabe hat. Alles muss hier zur Gesamtwirkung beitragen: der Dichter, der Componist und die Musiker. Die Hilfsmittel der Harmonie und des Orchesters sind hier unerlässlich. Kühne, aber wohl herbeigeführte Ausweichungen, und ausgesuchte harmonische, neue und glückliche Fortschreitungen sind hier völlig an ihrem Platze.

BEMERKUNG, UND GUTER RATH.

Wenn der Tonsetzer die Gesamtwirkung dieser letzten *Scene* seines *Finale* wohl aufgefasst hat, so hat er zuvörderst ein Instrumentaltonstück zu erfinden, dessen Wirkung so viel als nur möglich dieser Situation entspricht, welche er sich während dieser Arbeit unaufhörlich in seiner Einbildungskraft darstellen muss: dan erst, wenn dieser Tonsatz erfunden ist, fügt er demselben die Vocalstimmen bei, was immer möglich, ja sogar ziemlich leicht ausführbar ist, wenn man darin nur einige Übung besitzt.

En faisant le contraire, c'est-à-dire en cherchant la partie vocale d'abord pour ajouter ensuite son orchestre, comme cela se pratique pour les Airs, Duos, Trios, etc: il ne réussirait pas, ou ne réussirait que médiocrement. Il ne s'agit pas ici de faire valoir des vers et des paroles; ni de mettre au jour l'agilité du gosier des Virtuoses; ni des chants qui doivent séduire l'oreille: tout cela serait froid en cet endroit. Ce sont des effets d'un ordre supérieur, et de grands tableaux musicaux que l'on exige, et dans lesquels la Musique joue le rôle principal, parce que la fin d'une action scénique s'arrête tout exprès pour faire valoir cet art. Or, il est incomparablement plus facile et plus naturel de s'occuper d'abord uniquement de la matière musicale qui doit produire ces effets, que de la chercher en ayant sans cesse le libretto à la main et les vers devant les yeux; car ce libretto ou ces vers peuvent distraire le Musicien, lui faire perdre une partie des idées trouvées, ou enfin refroidir sa verve, tandis qu'il cherche à les prosodier; ou bien à régler la Musique sous les paroles.

Si le Compositeur trouverait quelques difficultés inattendues en ajoutant les paroles après coup, il a toutes les facilités possibles pour remédier tant soit peu sa Musique par-ci par-là sans diminuer son effet. Au reste pourvu qu'il réussisse, qu'il frappe fort et juste, personne ne lui demandera compte des procédés qu'il a employés pour y parvenir.

La Musique du dernier morceau d'un Final, faite et conçue d'abord sans paroles comme nous venons de l'indiquer, doit produire beaucoup d'effet, même en l'exécutant sans le concours des voix: tandis que la Musique de ce morceau faite avec les paroles à la main, et exécutée sans voix, produit généralement l'effet d'une pièce instrumentale mal faite, confuse et sans suite, comme nous en avons plusieurs fois fait l'expérience.

Wenn man das Gegentheil thun wollte, das heisst, wenn man anfangs die Vocalstimmen componieren würde, um erst später das Orchester dazu zu setzen, (so wie es bei *Arien, Duetten, Terzetten, etc.*: gebräuchlich ist,) so wird man entweder gar nicht, oder nur sehr mittelmässig seinen Zweckerreichen. Hier handelt es sich nicht darum, die Verse und Worte gelten zu machen; noch die Kehlenfertigkeit der Gesangkünstler in Glanz zu setzen; und eben so wenig, um Melodien zu erfinden, welche das Ohr reizen: alles dieses wäre an dieser Stelle kalt und matt. Es sind Effekte einer höhern Gattung, und grossartige musikalische Gemälde, was man hier fordert, wo die Musik die Hauptrolle spielt, weil das Ende einer dramatischen Handlung sich bloss aus der Absicht hier verlängert, um diese Kunst hier zu entfalten. Daher ist es ohne allen Vergleich viel leichter und angemessener, sich zuvor einzig mit dem musikalischen Stoffe zu beschäftigen, der diese Effekte hervorbringen soll, als wenn man sie stets mit dem Textbuche in der Hand, und mit den Versen vor den Augen suchen wollte; denn das Textbuch und die Verse können den Tonsetzer zerstreuen, können bewirken, dass er einen Theil seiner gefundenen Ideen wieder verliert, oder sie können seine Begeisterung lähmen, während er sie zu prosodieren, und die Musik ihnen anzupassen sucht.

Wenn der Tonsetzer einige unerwartete Schwierigkeiten finden sollte, indem er die Worte der schon fertigen Musik anpasst, so ist ja nichts leichter, als dass er hie und da seine Musik demnach ein wenig verändert, ohne ihre Wirkung zu vermindern. Übrigens, wenn er seinen Zweck erreicht, wenn guter Erfolg seine Arbeit krönt, so wird ihn Niemand über die Mittel und Wege zur Rechenschaft ziehen, welche er angewendet hat, um dazu zu gelangen.

Die Musik des letzten Satzes eines *Finale*, welche auf die von uns angerathene Art, anfangs ohne Worte componirt worden ist, muss eine grosse Wirkung hervorbringen, selbst wenn man sie ohne Vocalstimmen ausführt; während die Musik desselben Satzes, wenn dieser mit den Worten in der Hand erfunden worden ist, bei einer Aufführung ohne Vocalstimmen meistens die Wirkung eines übel gearbeiteten, verwirrten und unzusammenhängenden Instrumentalstückes hervorbringt, wie wir schon oft die Erfahrung gemacht haben.

Nous donnerons ici pour exemple aux jeunes Compositeurs un morceau de Musique instrumentale, servant au dernier morceau d'un grand *Final* dont nous parlons. On y a ajouté des voix. Ils verront par là la possibilité de convertir une pièce instrumentale en une pièce théâtrale. C'est à ce procédé, entr'autres, que l'on doit le dernier morceau du *Final* dans le 1^{er} Acte de *Don Giovanni* de MOZART; et l'on sait quel effet il produit!

Voici donc l'historique d'un morceau de Musique instrumentale que nous présentons comme exemple:

L'un de nos élèves distingués, M^r François *Bonjour*, mit en Musique, pour s'exercer, le grand *Final* du 2^e Acte d'*Un jour à Paris*, Opéra comique dont les paroles sont de M^r Etienne. Arrivé au dernier morceau de ce *Final*, à ce coup de fouet en question, il fut fort embarrassé parcequ'il voulut le réaliser le livre à la main, et en chantant tantôt l'une tantôt l'autre partie de ce qu'il cherchait. Ne pouvant pas réaliser ce morceau en s'y prenant de la sorte, nous lui conseillâmes 1^o de chercher d'abord la partie instrumentale sans se laisser dérouter par les vers; et sans même s'en occuper; 2^o d'exprimer et d'imiter par cette Musique ce qui se passait sur la scène; (l'inquiétude, la confusion et le désespoir) 3^o d'y ajouter ensuite la partie vocale en faisant chanter simultanément tout le monde autant que cela lui serait possible; 4^o de retoucher tant soit peu sa Musique par-ci par-là pour mieux approprier les paroles à son morceau.

Il réalisa cette proposition promptement et avec beaucoup de facilité. — Voici ce morceau dont l'orchestre est réduit sur deux portées seulement. Tous les Acteurs présents sur la scène chantent avec le Chœur, parce qu'ils n'ont pas de paroles particulières à exprimer, sauf les trois Acteurs qui sont indiqués sur la partition.

Wir geben hier den jungen Tonsetzern als Beispiel ein Instrumentaltonstück, welches als der letzte Satz eines grossen *Finale* anzusehen ist, wovon wir eben gesprochen haben. Es sind demselben Vocalstimmen beigelegt. Man wird hieraus die Möglichkeit ersehen, einen Instrumentalsatz in ein dramatisches Tonstück umzuwandeln. Diesem Verfahren hat man, unter andern, den letzten Satz des *Finale* im 1^{sten} Akt von Mozarts *Don Giovanni* zu verdanken, und wir alle wissen, welche Wirkung er macht!

Das nachfolgende Tonstück, welches wir hier als Beispiel aufstellen, ist auf folgende Art entstanden:

Einer von unsern ausgezeichneten Schülern, H^r Franz *Bonjour*, setzte zu seiner Übung das grosse *Finale* des zweiten Akts der komischen Oper: *Un jour à Paris*, (Text von H^{rn} Etienne) in Musik. Als er zu dem letzten Satze dieses *Finale*, oder zu dem sogenannten *Galop* kam, wurde er sehr verlegen, weil er es mit dem Textbuche in der Hand componieren wollte, indem er sich bald die eine, bald die andere Stimme von dem was er suchte, vorsang. Da ihm die Sache auf diese Weise nicht gelingen wollte, so rathen wir ihm, 1^{tens} Vor allem andern den Instrumentalsatz zu erfinden, ohne sich durch die Verse irre machen zu lassen, ja ohne daran zu denken; 2^{tens} Durch diese Musik das auszudrücken und nachzuahmen, was auf der Bühne vorgeht; (also die Unruhe, Verwirrung und Verzweiflung;) 3^{tens} Hierauf die Vocalstimmen dazu zu setzen, indem so viel als möglich alle vorhandenen Personen zugleich singen; 4^{tens} endlich hie und da den Tonsatz ein klein wenig umzuändern, um die Worte demselben besser anzupassen.

Er erfüllte diese Aufgabe schnell und mit vieler Leichtigkeit. — Hier folgt nun das Tonstück, dessen Orchesterstimmen nur auf zwei Zeilen übertragen worden sind: Alle auf der Bühne befindlichen Personen singen mit dem Chör, weil sie keine besonderen Worte auszudrücken haben, ausgenommen die drei Sänger, welche in der Partitur angezeigt sind.

DERNIER MORCEAU d'un FINAL d'OPÉRA. DER LETZTE SATZ eines OPERN-FINALE.

N^o. 74. *Illegro.* (à part)
(Bei Seite)

CHOEUR de messieurs et de dames invités à la fête.
CHOR der zum Feste geladenen Herrn und Damen.

S!^t ROMAIN.

**Un croupier
de jeu.
Ein Spieler.**

FÉVRIER.

*Extrait d'
Orchester.
Piano forte.*

ble, il sa-gi-te, sich, ist erschüttert, il s'agi-te, ist erschüttert, il s'a-gi-te, ist er-schüt-tert, te, il frémit tert, wie er hebt,

ble, il sa-gi-te, sich, ist er-schüttert, il s'agi-te, ist er-schüttert, il s'a-gi-te, ist er-schüt-tert, te, il frémit tert, wie er hebt,

ble, il sa-gi-te, sich, ist erschüt-tert, il s'agi-te, ist erschüt-tert, il s'a-gi-te, ist er-schüt-tert, te, il frémit tert, wie er hebt,

ble, il sa-gi-te, sich, ist er-schüttert, il s'agi-te, ist er-schüttert, il s'a-gi-te, ist er-schüt-tert, te, il frémit tert, wie er hebt,

ble, il sa-gi-te, sich, ist er-schüttert, il s'agi-te, ist erschüttert, il s'agi-te, ist erschüttert, te, il s'agi-tert, ist erschüttert, te, il frémit tert, wie er hebt,

il frémit, wie er beht. *il hé - si - te il fré mit il fré*
wie er beht, wie er zit - tert, wie er beht, wie er
il frémit, wie er beht, il hé - si - te il fré mit il fré
mit, beht, wie er beht, wie er zit - tert, wie er beht, wie er
mit, beht, il fré mit, il hé - si - te il fré mit il fré
beht, wie er beht, wie er zit - tert, wie er beht, wie er
il frémit wie er beht, il frémit il hé si - te cet honnête hom me est un fri
wie er beht, wie er zit - tert, der Eh - ren - mann hier ist ein
mit, beht, il fré mit, il hé - si - te
beht, wie er beht, wie er zit - tert,
mit, beht, il fré mit, il hé - si - te
beht, wie er beht, wie er zit - tert,

mit, beht, il hé - si - te . Ah Halt mes -
beht, wie er zit - tert . Halt ihr
mit, beht, il hé - si - te . Ah Halt mes -
beht, wie er zit - tert . Halt ihr
mit, beht, il hé - si - te . Ah Halt mes -
beht, wie er zit - tert . Halt ihr
pon cet honnête hom me est un fri pon cest un fri
Schuft, der Eh - ren - mann hier ist ein Schuft, er ist ein
Mon - sieur vous m'en ren - dréz rai - son, mon -
Mein Herr, das ist Be - lei - dung, mein
Peut - on pou - ser plus loin l'au -
Kann sol = che Kühnheit wei - ter

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

pon, *c'est* *un* *frî* *pon* *c'est* *un* *frî*
 Schuft, er ist ein Schuft, er ist ein

sieur *vous* *m'en* *ren_drez* *rai* *son* *mon*
 Herr, das ist Be = lei = di = gung, mein

da *ce* *peut* *on* *pous* *ser* *plus* *loin* *l'au*
 ge hen? kann sol = che Kühnheit wei = ter

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

sieurs *ar_rè_tez* *de* *grâ_cé,* *ah* *mes*
 Herrn! hütet euch zu schmähen, halt ihr

pon *c'est* *un* *frî* *pon* *c'est* *un* *frî*
 Schuft, der ist ein Schuft.

sieur *vous* *m'en* *ren_drez* *rai* *son* *mon*
 Herr, das ist Be = lei = di = gung, mein

da *ce* *peut* *on* *pous* *ser* *plus* *loin* *l'au*
 ge hen, kann sol = che Kühnheit wei = ter

il se trou-ble,
er verwirrt sich,

il se trou-ble,
er verwirrt sich,

il se trou-ble,
er ver-wirrt

ble, il s'a-gi-te
sich, ist erschüt-tert

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trou-ble,
er ver-wirrt

ble, il s'a-gi-te
sich, ist erschüt-tert

il se trou-ble,
er verwirrt sich,

il se trou-ble,
er verwirrt sich,

il se trou-ble,
er ver-wirrt

ble, il s'a-gi-te
sich, ist er-

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trou-ble,
er ver-wirrt

ble, il s'a-gi-te
sich, ist er-

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trou-ble,
er ver-wirrt

ble, il s'a-gi-te
sich, ist er-

du-ce
ge-hen

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trouble,
er ver-wirrt sich,

il se trou-ble,
er ver-wirrt

ble, il s'a-gi-te
sich, ist er-

[illegible]

il hé = si = te, il fré = mit, il fré =
wie er zit = tert, wie er hebt, wie er

il hé = si = te, il fré = mit, il fré =
wie er zit = tert, wie er hebt, wie er

mit, il hé = si = te, il fré = mit, il fré =
hebt, wie er zit = tert, wie er hebt, wie er

mit, il hé = si = te, il fré = mit, il fré =
hebt, wie er zit = tert, wie er hebt, wie er

il hé = si = te, cet hon = nète homme est un fri =
wie er zit = tert, der Eh = ren = mann, hier ist ein

mit, il hé = si = te, tert,
hebt, wie er zit = tert,

mit, il hé = si = te,
hebt, wie er zit = tert,

fz

mit, il hé = si = te, il se trou=ble, il se trou=ble,
hebt, wie er zit = tert, er verwirrt sich, er verwirrt sich,

mit, il hé = si = te, il se trou=ble, il se trou=ble,
hebt, wie er zit = tert, er verwirrt sich, er verwirrt sich,

mit, il hé = si = te, il se trou=ble, il se
hebt, wie er zit = tert, er ver=wirrt sich, er ver=

mit, il hé = si = te, il se trou=ble, il se
hebt, wie er zit = tert, er ver=wirrt sich, er ver=

pon, cet hon = nète homme est un fri = pon, je lai pu choi = sir, u=ne
Schuft, der Eh = ren = mann hier ist ein Schuft, ja ler hat die Kar = ten ver=

mon=sieur vous m'en ren=drez rai = son, mon = sieur, mon =
mein Herr, das ist Re = lei = di = gung, mein Herr, mein

peut on pous = ser plus loin l'au =
kann sol = che Kühnheit wei = ter

il s'a = gi = te, il frémit, il frémit,
ist er schüt = tert, wie er beht, wie er beht,
il s'a = gi = te, il fré mit, il fré
ist er schüt = tert, wie er beht, wie er
trou = ble, il s'a = gi = te, il frémit, il frémit,
wirrt sich, ist er schüt = tert, wie er beht, wie er beht,
trou = ble, il s'a = gi = te, il fré mit, il fré
wirrt sich, ist er schüt = tert, wie er beht, wie er
car = tes je l'ai vu choi = sir il ne
fai = schet, ja er hat die Kar = ten ver =
sieur, vous m'en ren = drez rai = son, mon = sieur, mon =
Herr, das ist Be = lei = di = gung, mein Herr, mein =
du = ee, peut on pou = ser plus loin l'au =
ge = hen, kann sol = che Kühnheit wei = ter

il hé = si = te, il fré = mit, il s'a = gi = te, il fré = mit,
wie er zit = tert, wie er beht, ist er = schüttert, wie er beht,
mit, il hé = si = te, il fré = mit, il s'a = gi = te, il fré = mit,
beht, wie er zit = tert, wie er beht, ist er = schüttert, wie er beht,
il hé = si = te, il fré = mit, il s'a = gi = te, il fré = mit,
wie er zit = tert, wie er beht, ist er = schüttert, wie er beht,
mit, il hé = si = te, il fré = mit, il s'a = gi = te, il fré = mit,
beht, wie er zit = tert, wie er beht, ist er = schüttert, wie er beht,
car = te, prenez gar = de prenez gar = de prenez gar = de prenez gar = de,
fälschet, gebet Acht, dass er nicht ent = schlüp = fet, gebet Acht, dass er nicht ent = schlüp = fet,
sieur, vous m'en rendrez rai = son, vous m'en rendrez rai = son, son,
Herr, das ist Be = lei = di = gung, das ist Be = lei = di = gung,
du = ee, paix si = len =
ge = hen? halt! nur Ru =

cresc.

(*)

messieurs de / ihr Herrn, geht / grà = ce arrêtez de / Frie = de, be = ru = higt / gràce / euch, / ar = rê = / hal = tet / tez, / ein!

messieurs de / ihr Herrn, geht / grà = ce arrêtez de / Frie = de, be = ru = higt / gràce / euch, / ar = rê = / hal = tet / tez, / ein!

messieurs de / ihr Herrn, geht / grà = ce arrêtez de / Frie = de, be = ru = higt / gràce / euch, / ar = rê = / hal = tet / tez, / ein!

messieurs de / ihr Herrn, geht / grà = ce arrêtez de / Frie = de, be = ru = higt / gràce / euch, / ar = rê = / hal = tet / tez, / ein!

qu'il ne s'é = / geht Acht, dass = / er = uns = te ne s'é = / schlüp = / te / sor = / tez! / fort!

vous m'en ren = / das ist Be = / drez rai = son vous / lei = di = gung, das / m'en rendrez rai = / ist Be = lei = di = / son, / mon = / gung, / mein

ce, / he!

sieur. / Herr! / vous m'a = vez fait in = ju = re / Sie ha = ben mich be = lei = digt, / et vous au = rez af = faire a / ich ford're nun Ge = nüg = thu =

colla parte

(*) L'on devinera facilement que le compositeur a intercalé les huit mesures suivantes après coup, c'est-à-dire après avoir inventé la partition instrumentale de son morceau, et qu'il n'y avait point songé avant d'y ajouter les paroles, parce que ces huit mesures ne signifiaient rien dans une musique purement instrumentale. Il est toujours très facile d'accourir ou d'allonger des phrases musicales, ou d'intercaler par-ci par-là une idée accessoire, quand les paroles l'exigent. C'est par cette raison qu'il est aussi possible d'ajouter des vers à une musique faite d'avance, d'autant plus que le compositeur est libre de répéter ses idées, de mettre plusieurs notes, sur une syllabe en cas de besoin, d'augmenter le nombre de notes dans une mesure en mettant deux croches à la place d'une noire, ou deux noires à la place d'une blanche, et ainsi de suite. Nous avons une grande quantité de beaux morceaux qui ont été parodiés en employant ces moyens.

D. & C. N° 6684. E.

(*) Man wird leicht errathen, dass der Tonsetzer die nachfolgenden acht Takte erst später eingeschaltet hat, das heisst, nachdem schon die Instrumental-Composition des ganzen Satzes erfunden war, indem er vordem der Beifügung der Textworte nicht daran denken konnte, da diese acht Takte in einer reinen Instrumentalmusik völlig nichtsbedeutend wären. Es ist immer sehr leicht, die musikalischen Phrasen zu verkürzen oder zu verlängern, oder hie und da eine Nebenidee einzuschalten, wenn die Worte es erfordern. Aus diesem Grunde ist es auch möglich, einer schon voraus componirten Musik Verse beizufügen, um so mehr als der Tonsetzer die Freiheit hat, seine Ideen zu wiederholen, mehrere Noten auf eine Silbe im Nothfall zu setzen, die Zahl der Noten in einem Takte zu vermehren, indem 2 Achteln statt einer Viertel, oder 2 Vierteln statt einer Halben, u. s. w. gesetzt werden. Wir besitzen eine grosse Anzahl sehr schöner Musikwerke, die durch Anwendung dieser Mittel entstanden sind.

(Ici on se presse en tumulte; les dames jettent les hauts cris, les tables, les meubles sont renversés.)
Presto. (Hier kommt alles in Tumult, die Damen schreien, die Tische und Meubeln werden umgeworfen.)

French Lyrics:
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 moi; ah jus = te ciel, quelle a = van = tu =
 ung; Ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott, ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 re, mel, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy =
 re, mel, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy =
 re, mel, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht
 re, mel, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy =
 re, mel, fuy = ons, fuy = ons, je meurs d'ef = froi, fuy = ons, fuy =
 mel, ent = flicht, ent = flicht, nur fort von hier, ent = flicht, ent =
 re, fuy = ons, fuy = ons, je meurs d'ef = froi, fuy = ons, fuy =
 mel, ent = flicht, ent = flicht, nur fort von hier, ent = flicht, ent =
 re, fuy = ons, fuy = ons, je meurs d'ef = froi, fuy = ons, fuy =
 mel, ent = flicht, ent = flicht, nur fort von hier, ent = flicht, ent =

German Lyrics:
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 f ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott! ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 moi; ah jus = te ciel, quelle a = van = tu =
 ung; Ach grosser Gott, ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 ah juste ciel, ah juste ciel, quelle a = van = tu =
 Ach grosser Gott, ach grosser Gott, welch ein Ge = tum =
 re, mel, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy =
 re, mel, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy =
 re, mel, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht, fuyons ent = flicht
 re, mel, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy = ons ent = flicht, fuy =
 re, mel, fuy = ons, fuy = ons, je meurs d'ef = froi, fuy = ons, fuy =
 mel, ent = flicht, ent = flicht, nur fort von hier, ent = flicht, ent =
 re, fuy = ons, fuy = ons, je meurs d'ef = froi, fuy = ons, fuy =
 mel, ent = flicht, ent = flicht, nur fort von hier, ent = flicht, ent =
 re, fuy = ons, fuy = ons, je meurs d'ef = froi, fuy = ons, fuy =
 mel, ent = flicht, ent = flicht, nur fort von hier, ent = flicht, ent =

ah
ach

quel = le hor = reur,
wel = che Angst,

ah
ach

quel scan = da = le et
wel = cher Schimpf und

quelle
wel = = = = che

hor = reur,
Angst,

ah
ach

quel scan = da = le et
wel = cher Schimpf und

ah
ach

quel = le hor = reur,
wel = che Angst,

ah
ach

quel scan = da = le et
wel = cher Schimpf und

ah
ach

quel = le hor = reur,
wel = che Angst,

j'ai
mit

peu = ne à
Mü = he

vain = cre
halt' ich

ah
ach

quel = le hor = reur,
wel = che Angst,

ils
ent =

sont i = ci
fliegt dem wü =

ah
ach

quel = le hor = reur,
wel = che Angst,

j'ai
mit

peu = ne à
Mü = he

vain = cre
halt' ich

quell
wel = = = = che

hor = reur, ils
Angst, ent =

sont i = ci tous en fu = reur, ils
fliegt dem wü = then = den Ge = wirr, ent = fliegt dem

quell
wel = = = = che

hor = reur, ils
Angst, ent =

sont i = ci tous en fu = reur, ils
fliegt dem wü = then = den Ge = wirr, ent = fliegt dem

quell
wel = = = = che

hor = reur, ah
Angst, ach

quel scan = da = le et
wel = cher Schimpf und

quel = le hor = reur, ah
wel = che Angst, ach

quel scan =
wel = cher

quell
wel = = = = che

hor = reur, ah
Angst, ach

quel scan = da = le et
wel = cher Schimpf und

quel = le hor = reur, ah
wel = che Angst, ach

quel scan =
wel = cher

ma
mich

fu = reur, j'ai
zu = rück, mit

peine à
Mü = he

vain = cre
halt' ich

ma
mich

fu = reur, j'ai
zu = rück, mit

peine à
Mü = he

tous
then = = den fu = reur, ils
Ge = wirr, ent =

sont i = ci tous en fu = reur, ils
fliegt dem wü = then = den Ge = wirr, ent = fliegt dem

ma
mich

fu = reur, ah
zu = rück, ach

quel scan = da = le et
wel = cher Schimpf und

quel = le hor = reur, ah
wel = che Angst, ach

quel scan =
wel = cher

ci tous en fu = reur, fuy = ons, fuy = ons, fuy = ons. / wü = then = den Ge = wirr, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht!

ci tous en fu = reur, fuy = ons, fuy = ons, fuy = ons. / wü = then = den Ge = wirr, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht!

da = leet quel = lehor = reur, fuy = ons, fuy = ons, fuy = ons. / Schimpf und wel = che Angst, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht!

da = leet quel = lehor = reur, fuy = ons, fuy = ons, fuy = ons. / Schimpf und wel = che Angst, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht!

vaincre ma fu = reur, fuy = ons, fuy = ons, fuy = ons. / halt ich mich zu = rück, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht!

ci tous en fu = reur, fuy = ons, fuy = ons, fuy = ons. / wü = then = den Ge = wirr, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht!

da = leet quel = lehor = reur, fuy = ons, fuy = ons, fuy = ons. / Schimpf und wel = che Angst, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht, ent = flieht!

Les paroles suivantes :

„*Ah quel scandale, et quelle horreur!*“

„*J'ai peine à vaincre ma fureur.*“

„*Paix, Silence.*“

se trouvent déjà employées par le Poète dans ce qui précède ce dernier morceau du Final, et en partie ajoutées par le Compositeur. Ce dernier est libre d'en user de la sorte dès qu'il n'a pas assez de mots ou de vers, comme nous l'avons déjà fait remarquer.

Comme le dernier morceau d'un grand Final n'est autre chose qu'une Coda prolongée, il faut qu'il soit conçu d'après les règles de cette dernière. Or, une Coda n'a pas un plan tracé ou prescrit; elle n'admet pas beaucoup d'idées: trois ou quatre, différentes entr'elles, sont plus que suffisantes. Elle exige un ton fixe, déterminé qu'il ne faut pas perdre de vue. On peut y moduler souvent, mais passagèrement et en revenant à tout moment dans le ton du morceau. C'est de cette sorte que le ton de Ré mineur prédomine sans cesse dans cet exemple N° 74. — On y répète les idées, surtout lorsqu'elles sont riches d'effets. Une transition forte et heureuse vers la fin, et quelques cadences rompues y produisent toujours un effet désiré.

Ce dernier morceau d'un Final ne peut pas toujours se trouver à la fin d'un acte quelconque. Ce n'est que là où l'intrigue de la pièce est fortement nouée ou serrée qu'il peut avoir lieu. C'est à la fin du 1^{er} Acte d'un Opéra en deux actes, ou à la fin du 2^e acte d'un Opéra en trois actes qu'on le place; car à la fin d'un Opéra où le dénouement de l'intrigue est fait, où tout est fini, il n'y a rien de mieux à faire qu'à prendre congé du public par une Musique ordinaire, attendu qu'il n'y a plus rien à peindre ou à imiter.

Les Opéras Italiens, tant comiques que tragiques, sont généralement coupés en deux actes ou l'on trouve un Final après chaque acte. Il ne faut pas inférer de là qu'un Opéra doit avoir autant de Finals qu'il a d'actes. Nous ne conseillons à aucun Poète, ni à aucun Compositeur de faire plus de 2 grands Finals, n'importe le nombre des Actes.

Die folgenden Worte :

„*Ach welcher Schimpf! ach welche Angst!*“

„*Mit Mühe halt' ich mich zurück.*“

„*Halt, nur Ruhe!*“

sind vom Dichter bereits in den Versen angewendet worden, welche diesem letzten *Final*-Satz vorangehen, und zum Theil vom Tonsetzer hier wieder eingeflochten. Dieser Letztere hat die Freiheit, dieselben auf solche Weise zu benützen, wenn er nicht genug Worte oder Verse vorfindet, wie wir schon früher bemerkt haben.

Da der letzte *Final*-Satz nichts anders ist als eine verlängerte *Coda*, so muss er auch nach den, dieser Form zukommenden Regeln gebaut seyn. Nun hat aber die *Coda* keinen vorgezeichneten Plan; sie erlaubt nicht, viele Ideen anzuwenden; drei oder vier, welche sich von einander unterscheiden, sind mehr als hinreichend. Sie erfordert eine feste, bestimmte Tonart, welche man nie aus dem Gesichte verlieren darf. Man kann da oft modulieren; aber vorübergehend, und so gleich wieder in den Grundton zurückkehrend. Auf diese Weise herrscht in dem obigen Beispiel die Tonart *D moll* unaufhörlich vor. — Man wiederholt da die Ideen, besonders wenn sie wirkungsreich sind. Eine starke und gelungene Ausweichung gegen dem Ende, und einige gebrochene Cadenzen bringen da stets den gewünschten Effekt hervor.

Dieser letzte Finalsatz kann sich nicht immer am Schlusse irgend eines Akts befinden. Nur da, wo die Intrigue der Handlung besonders verwickelt oder geschürzt ist, kann er Statt finden. Man stellt ihn gewöhnlich ans Ende des 1^{sten} Aktes einer Oper von zwei Akten, oder an das Ende des 2^{ten} Aktes einer dreiaktigen Oper; denn an das Ende des ganzen Werkes, wo die Entwicklung der Intrigue bereits Statt gefunden, wo alles beendigt ist, kann man nichts anders thun, als durch eine gewöhnliche Musik vom Publikum Abschied zu nehmen, da es da nichts mehr zu mahlen oder musikalisch darzustellen gibt.

Die italienischen, sowohl komischen wie tragischen Opern sind gemeinlich in 2 Akte abgetheilt, wo nach jedem Akte ein Finale statt findet. Man muss jedoch nicht daraus schliessen, dass jede Oper so viele Finales wie Akte haben müsse. Wir rathen keinem Dichter und keinem Tonsetzer, mehr als zwei grosse Finale zu machen, wie viel Akte auch die Oper haben mag.

Il ne faut jamais abuser de rien , et certes ce serait un abus d'un genre particulier, que de noyer une action dans une foule de morceaux d'ensemble dont ces Finales se composent .

Les Actes qui n'ont pas besoin d'un grand Final, peuvent finir par un Air ou un Duo, ou un Trio, ou par un morceau d'ensemble n'importe le nombre des voix, ou enfin par un Chœur. Quelquefois ils finissent par une danse .

Un grand Final produit plus d'effet dans un Opéra où l'on chante et où l'on parle, que dans celui où tout est chanté, parce que la prose qui précède un Final repose l'oreille, et rend par cela ce morceau plus saillant .

Comme les Finales sont divisées en scènes composées d'une suite de morceaux d'ensemble, il est évident qu'il a d'abord fallu inventer ces derniers avant de songer aux premiers. On a commencé en Italie à faire usage des grands Finales vers le milieu du 18^e siècle, du temps de l'ancien Guglielmi. Depuis cette époque, Paësiello, Cimarosa, Mozart et tous les Compositeurs Scéniques en ont fait usage. On n'en trouve pas dans les Opéras Français avant la grande révolution de ce pays .

DE L'INTRODUCTION VOCALE.

Nous disons introduction vocale, pour la distinguer de l'introduction instrumentale qui précède ordinairement l'ouverture .

On a trouvé qu'un morceau d'ensemble, ou un Chœur, ou les deux en même temps exécutés immédiatement après l'ouverture, ouvrent le plus convenablement la scène d'un Opéra. Mais comme tous les sujets d'Opéra ne prêtent pas à ce début, le Poète, pour satisfaire le Musicien et une partie du public, se trouve dans la nécessité d'amener une introduction, bon gré mal gré. Ce morceau initial devient par conséquent un hors-d'œuvre, et comme il précède l'exposition de la pièce, on ne sait le plus souvent ce qu'il signifie. On l'écoute comme on est habitué à écouter un morceau de concert .

Man muss nie irgend etwas missbrauchen, und in der That wäre es ein ganz besondrer Missbrauch, eine Handlung in einer Menge solcher Ensemblestücke zu ertränken, aus welchen diese Finales gebildet werden .

Die Akte, welche kein grosses Finale nöthig haben, können mit einer Arie, einem Duett, einem Terzett, oder einem Ensemble-Stück von beliebiger Stimmenzahl, oder mit einem Chor schliessen. Bisweilen enden sie mit einem Tanze.

Ein grosses Finale macht grössere Wirkung in einer theils gesungenen, theils gesprochenen Oper, als in jener, wo alles gesungen wird, weil während der vorhergehenden Prosa das Gehör ausruht, und dadurch das Tonstück noch interessanter wird .

Da die Finale in mehrere Scenen abgetheilt sind und aus einer Reihe von Ensemblestücken bestehen, so ist es klar, dass man zuerst diese einzelnen Satz-Formen erfinden musste, ehe man an die Erstern dachte. Man fing in Italien gegen die Mitte des 18^{ten} Jahrhunderts, zur Zeit des alten Guglielmi an, die grossen Finale anzuwenden. Seit jener Epoche haben Paësiello, Cimarosa, Mozart, und alle spätern dramatischen Componisten davon Gebrauch gemacht. Bei den Franzosen findet man sie erst vor der Revolution, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts .

VON DER VOCALINTRODUCTION.

Wir sagen Vocalintroduction, um dieselbe von der Instrumental-Introduction zu unterscheiden, welche gemeiniglich der Overture vorangeht .

Man hat gefunden, dass ein Ensemblestück oder ein Chor, oder beides zusammen, unmittelbar nach der Overture vorgetragen, am schicklichsten eine Oper eröffnen kann. Aber da nicht alle Operndichtungen sich zu diesem Anfange eignen, so sieht sich der Dichter oft genöthigt, um den Tonsetzer und einen Theil der Zuhörer zu befriedigen, gern oder ungern eine Introduction herbeiführen. Ein solches Einleitungsstück wird da folglich als ein Auswuchs betrachtet, und da es vor der Exposition (Einleitung) der Handlung statt findet, so weiss man oft nicht, was es sagen will. Man hört es an, wie man ein Concertstück anzuhören gewohnt ist .

Sans doute, il ne s'en sera jamais impossible de placer une introduction dès que l'on n'exige pas qu'elle soit liée à l'action du sujet; mais en voulant commencer tous les Opéras par une introduction, il en résulte aussi qu'ils commenceront tous et toujours à peu près de la même manière. Le nozze di Figaro de MOZART, il Matrimonio segreto de Cimarosa, et cinquante autres Opéras qui n'ont pas de ces introductions, sont ils pour cela moins bons ?

Comme une introduction, en général, n'est autre chose qu'un morceau d'ensemble, ou un Chœur, ou l'un et l'autre en même temps, nous renvoyons nos lecteurs aux articles précédents qui traitent de ces objets. C'est pour cette raison que nous avons placé ici ce qu'il y avait à remarquer sur l'introduction.

DU PLAN MUSICAL
d'une acte lyrique, ou d'un Opéra,
que le Compositeur doit savoir
tracer avant de chercher
sa Musique.

Après avoir discuté tous les morceaux de la partie vocale d'un Opéra, et avant de nous occuper de la partie purement instrumentale, il nous reste à indiquer encore ici ce que l'on entend par « Plan d'un Opéra ou plutôt d'un acte »; car dans les Opéras en plusieurs actes, on fait le plan de chaque acte séparément en évitant de répéter dans un acte suivant ce que l'on a employé dans un acte précédent. ()*

Un ouvrage quelconque en fait d'art, et qui se compose de différentes parties, d'objets divers, et d'une suite d'idées fort variées, exige un plan, une charpente dont il faut s'occuper avant tout, parce que la bonté, la variété, l'intérêt et le succès d'une production semblable en dépendent. Ce plan ou cette

Ohne Zweifel ist es immer möglich, eine *Introduction* anzubringen, wenn man es mit ihrem Zusammenhang mit der Handlung nicht allzugenu nimmt; aber wenn man alle Opéra mit einer *Introduction* anfangen wollte, so wäre die natürliche Folge, dass alle fast auf eine und dieselbe Weise beginnen würden. Sind die Opéra *Figaro* von Mozart, *Matrimonio segreto*, von Cimarosa und fünfzig andere Opéra, welche keine solche *Introduction* haben, deshalb weniger gut?

Da die *Introduction* gemeiniglich nichts anders ist, als ein *Ensemblestück*, oder ein *Chor*, oder beides zusammen, so verweisen wir unsere Leser auf die vorhergehenden Artikel, welche diese Gegenstände behandeln. Aus diesem Grunde haben wir das, was über *Introductionen* zu bemerken war, hier angefügt.

VOM MUSIKALISCHEN ENTWURF
eines lyrischen Akts, oder einer Oper,
welchen der Tonsetzer sich vorzeichnen muss, ehe er sich mit der Composition seiner Musik beschäftigt.

Nachdem wir nun alle Theile einer Oper in Rücksicht auf die Vocalstimmen abgehandelt haben, und ehe wir uns mit dem Instrumentalsatz derselben beschäftigen, bleibt uns noch hier übrig, anzudeuten, was man unter dem "Entwurf oder Plan einer Oper" oder vielmehr „eines Akts" versteht; denn in den Opéra, welche aus mehreren Akten bestehen, macht man den Plan zu jedem Akte insbesondere, indem man in dem folgenden Akte das zu wiederholen vermeidet, was man im vorhergehenden Akte angewendet hat. (2)

Jedes Kunstwerk überhaupt, welches aus verschiedenen Theilen und Gegenständen, so wie aus einer Reihe von sehr verschiedenen Ideen besteht, erfordert einen Plan, eine vorherbestimmte Form, mit welcher man sich vor allem andern beschäftigen muss, weil die Güte, die Abwechslung, das Interesse und der Erfolg eines solchen

(*) Il y a des poèmes d'Opéra, comme ceux de Quinault et de Métastase, dans lesquels les Poètes n'indiquent pas le genre des morceaux de Musique. C'est alors qu'il est indispensable pour un Compositeur de savoir tracer lui-même ce plan musical d'un acte.

(*) Es gibt Operntexte, (wie z. B. jene des Quinault und Metastasio) in welchen die Dichter die Gattung der Musikstücke nicht anzeigen. In solchem Falle ist es für den Tonsetzer unerlässlich, sich selbst den musikalischen Plan eines Akts bilden zu können.

charpente importe d'autant plus que l'ouvrage entrepris devient incomparablement plus facile à réaliser, après en avoir ainsi réglé la marche.

Dans les Opéras où l'on chante et où l'on parle alternativement, et dans lesquels les morceaux de Musique se présentent pour ainsi dire isolément, ce plan est moins important et plus facile à concevoir, que dans ceux où la Musique va sans cesse depuis un bout jusqu'à l'autre. Dans ce cas, les morceaux de Musique sont plus dépendants les uns des autres, et doivent faire une suite plus variée, tout en s'enchaînant comme les anneaux d'une chaîne. Or, il arrive dans cette texture qu'un morceau satisfaisant d'effet, n'en produit souvent aucun dans la place qu'il occupe dans le courant d'un acte entièrement musical, s'il est isolément exécuté. L'effet d'un morceau précédent peut affaiblir considérablement celui d'un morceau suivant, lorsqu'on exécute les deux de suite et sans interruption. () Si donc un Compositeur présentait deux morceaux de suite et de la même facture, réalisés avec les mêmes moyens, produisant à peu près la même sensation, le premier pourrait bien vous frapper d'une manière tout à fait satisfaisante, et le second vous ennuyer: Ainsi, c'est à cela que le Compositeur doit faire attention en traçant le plan de son acte. Il évitera donc une succession de plusieurs morceaux de la même facture, c'est-à-dire qui produisent à peu près le même effet, ou qui soient faits à peu près avec les mêmes moyens. Si le Poète lui offre une suite de situations qui se ressemblent trop, cette faute n'en exige pas une semblable de la part du Compositeur à qui son art fournit tant de moyens différents pour varier son oeuvre, n'importe dans quelles circonstances il se trouve.*

*Voici les paroles du 2^e acte entier de l'Opéra intitulé *Natalie* et représenté au grand*

Kunstwerks davon abhängen. Dieser Plan oder diese Form ist um so wichtiger, als das unternommene Werk dadurch ohne allen Vergleich viel leichter ausgeführt werden kann, wenn man auf diese Weise sich den Gang seiner Arbeit vorgezeichnet hat.

In den Opern, welche theils gesungen, theils gesprochen werden, und wo die Musikstücke, so zu sagen, vereinzelt stehen, ist dieser Plan minder wichtig und leichter aufzufinden als in jenen, wo die Musik ununterbrochen vom Anfang bis ans Ende währt. In diesem Falle sind die Musikstücke mehr von einander abhängig, und müssen eine mehr abwechselnde Reihe bilden, obwohl sie, wie die Ringe einer Kette, aneinander gebunden sind. Nun ereignet es sich oft, dass ein, an sich wirkungsreiches Tonstück, in dieser nacheinander folgenden Reihe, und auf dem Platze, welchen es in dem Akte einnimmt, keine Wirkung macht. Denn die Wirkung eines vorangehenden Tonstücks kann die Wirkung eines nachfolgenden bedeutend schwächen, wenn man beidenach einander und ohne Unterbrechung vorträgt. (*) Wenn also ein Tonsetzer zwei Tonstücke unmittelbar nach einander vorführte, welche von gleicher Bearbeitung und mit denselben Mitteln ausgestattet sind, und beiläufig einen und denselben Eindruck machen, so könnte das Erste davon eine völlig befriedigende Wirkung hervorbringen, und das Zweite dagegen langweilen: Dieses ist also, worauf der Tonsetzer achten muss, indem er sich den Plan zu einem Akte vorzeichnet. Er hat demnach eine Nacheinanderfolge von mehreren Tonstücken derselben Form, das heisst, welche beiläufig dieselbe Wirkung hervorbringen, oder welche mit ungefähr denselben Mitteln ausgeführt werden, zu vermeiden. Wenn der Dichter ihm eine Reihe von Situationen liefert, welche einander allzu ähnlich sehen, so braucht er diesen Fehler nicht nachzuahmen, da ihm seine Kunst so viele Mittel darbiethet, in sein Werk alle mögliche Abwechslung zu legen, welche Umstände auch Statt finden mögen.

Hier folgt der 2^{te} vollständige Akt der Oper *Natalie*, welche auf dem grossen Theater von

(*) Cette faute de variété n'a pas le même inconvénient dans un Opéra où l'on parle, et lorsque les deux morceaux sont séparés par une partie du Poème non chantée.

(*) Dieser Mangel an Abwechslung ist in einer Oper, wo auch zum Theil gesprochen wird, nicht so nachtheilig, wenn da die beiden Tonstücke durch ein Gespräch von einander getrennt sind.

théâtre de Paris Cet acte n'a que trois scènes, mais qui sont fort intéressantes. Nous indiquerons ici le plan musical de cet acte, et le nombre de morceaux de Musique dont il se compose.

Ce plan est la première chose dont le Musicien doit s'occuper; une fois bien arrêté, on cherche à le réaliser ensuite, en appelant l'imagination, le sentiment, le goût et le génie à son secours. C'est ainsi qu'un architecte construit son édifice, et c'est ainsi qu'un Peintre réalise un grand tableau.

Acte II.

de l'Opéra: **NATALIE.**

Le théâtre représente, dans ce 2^e acte, les ruines d'un très-vieil édifice tartare. C'est la retraite de l'Exilé. L'orage, qui a paru menacer à la fin du premier acte, commence avec celui-ci. Peu à peu il s'accroît, et devient terrible, à mesure que la scène marche vers la catastrophe.

SCÈNE I^{re}

L'EXILÉ seul, entrant précipitamment. (*)

*C'en est donc fait! j'ai perdu l'espérance!
Du Dieu qui me poursuit, l'impitoyable bras
Redouble autour de moi les horreurs du trépas.
Quel mortel oseroit tenter ma délivrance!*

Il se promène, et contemplant avec effroi sa solitude.

*Horrible et funeste moment!
Que j'ai bien mérité cet affreux chatiment!
Des traîtres, des ingrats, arborant la bannière,
J'ai bravé les plus saintes lois.
De l'amour et du sang, j'ai méconnu la voix,
J'expire, abandonné de la nature entière.....*

(*) L'exilé, ou le comte de Varemzor était un seigneur puissant à la cour de S^t Petersbourg. Il y épousa Natalie, fille de Voldik, Ministre et général en chef des armées russes. Par des manoeuvres coupables, Varemzor fit exiler son beau père Voldik. Natalie indignée contre son époux, le quitta, quoique enceinte, et suivit son père en Sibérie, où elle mit au monde le jeune Alexis. — Bientôt après, Varemzor fut exilé à son tour, également en Sibérie. — Entouré d'eau, et d'inondations dangereuses, et ne pouvant communiquer avec personne, il ignora durant quinze ans, qu'il était dans le voisinage de sa famille, et qu'il avait un fils. Natalie et Alexis quoique libres, et peu éloignés de Varemzor, n'avaient point connu son sort.

La scène se passe dans la partie la plus méridionale de la Sibérie, sur les rives de l'Angara, proche du lac Baïkal, et de la ville d'Irkoust.

Paris aufgeführt wurde. Dieser Akt hat nur drei Scenen, die aber sehr interessant sind. Wir werden hiernächst den musikalischen Plan dieses Aktes anzeigen, so wie die Zahl der Musikstücke aus welchen er besteht.

Dieser Plan ist das Erste, womit sich der Tonsetzer beschäftigen muss; ist er einmal glücklich gefunden, dann schreitet man zu seiner Ausführung, indem man die Einbildungskraft, das Gefühl, den Geschmack und das Genie zu Hilferuft. So führt der Baumeister sein Gebäude auf, und so erschafft der Mahler sein grosses Gemälde.

2^{ter} Akt

der Oper: **NATALIE.**

Das Theater stellt in diesem zweiten Akte die Ruinen eines sehr alten tartarischen Schlosses vor. Dieses ist der Zufluchtsort des Verwiesenen. Das Ungewitter, welches am Ende des ersten Akts zu drohen begann, fangt mit diesem an, wächst nach und nach, und wird schrecklich, so wie die Handlung sich der Katastrophe nähert.

1^{ste} SCÈNE.

Der Verwiesene allein, stürzt plötzlich auf die Bühne. (*)

*So hab' ich den nun alle Hoffnung verloren!
Und des Schicksals unbarmherzige Hand
Hat mich zu ihrem Opfer erkoren
Und alle menschliche Hilfe verschwand.*

Er geht umher, seine Lage mit Entsetzen betrachtend.

*O welch ein hartes, trauriges Geschick!
Doch wohl verdiente ich diesen Lohn.
Verräther beschützte ich mit gnädigem Blick,
Den heiligsten Gesetzen sprach ich Hohn.
Die Stime des Bluts und der Liebe hab' ich verkannt;
Nun sterb' ich, verlassen, im fernen wüsten Land.*

(*) Der Verwiesene, oder der Graf Varemzor war sehr mächtig am Hofe von S^t Petersburg. Er vermählte sich mit Natalie, der Tochter des Ministers und russischen Obergenerals Voldik. Durch strafbare Intriguen bewirkte Varemzor die Verbannung seines Schwiegervaters Voldik. Natalie, hierüber gegen ihren Gemahl entrüstet, verliess ihn, obwohl schwanger, und folgte ihrem Vater nach Sibieren, wo sie den jungen Alexis gebar. Bald darauf wurde auch Varemzor nach Sibirien verbannt. — Umgeben von Wasser und von gefährlichen Überschwemmungen, und von aller menschlichen Mittheilung abgesondert, lebte er in der Nähe seiner Familie, ohne es zu ahnen, und ohne zu wissen, dass er einen Sohn habe. Natalie und Alexis, obwohl frei und von Varemzor nur sehr wenig entfernt, waren über sein Schickal eben so unwissend.

Die Handlung geht in der mittäglichen Gegend Sibiriens, an den Ufern des Angara, in der Nähe des Baikal-Sees und der Stadt Irkuzk vor.

Il s'assied.

*Que font-ils en ce jour, ces flatteurs complaisans,
Ces vils conseillers de mon crime ?
Comme il m'ont, par degrés, descendu dans l'abîme
Où je languis depuis quinze ans !*

Il se lève avec fureur.

*Dieu d'équité, si ma souffrance
A fléchi tes longues rigueurs,
Entends mes derniers vœux, reçois mes derniers
pleurs ;*

*De mes forfaits tu sais qui sont les vrais auteurs :
Je les dévoue à ta vengeance.*

Reproduis tous mes maux dans leurs perfides cœurs !

Que le spectre d'un père, et l'ombre d'une amante,

Et d'un fils, l'image accablante,

Pour les épouranter sortent du sein des morts !

Qu'ils fatiguent sur eux les poignards du remords !

Qu'ils s'acharnent à les poursuivre !....

Et que, tremblans sur l'avenir,

Leur désespoir soit de mourir,

Et leur supplice soit de vivre !

*Il tombe, accablé par la douleur, sur un rocher creusé en
forme de banc.*

SCÈNE II.

L'EXILÉ, ALEXIS.

ALEXIS, secouant son bonnet.

Enfin, jusques à toi me voilà parvenu !

L'EXILÉ, au comble de la surprise et de la joie.

Oh, ciel !.... Un jeune homme inconnu !

ALEXIS.

Ma présence t'étonne ?

L'EXILÉ, regardant vers le lieu par lequel il est entré.

Elle tient du miracle.

Hé quoi ! seul ?

ALEXIS.

Oui. Nul guide avec moi n'est venu.

Et du fleuve pourtant j'ai surmonté l'obstacle.

L'EXILÉ.

Par quel favorable hasard

Ton aspect enchanteur frappe-t-il mon regard ?

ALEXIS.

L'espoir de t'arracher à ton sort déplorable

Me fait aborder tout exprès.

J'ai vu l'instant où l'onde impitoyable

Alloit m'engloutir à jamais.

(Er setzt sich.)

*Was thun sie nun, die falschen Schmeichler,
Die feilen Räthe meiner Laster ?*

*Hohnlachend stürzten sie mich in den Abgrund,
In dem ich nun schon fünfzehn Jahre schmachte.*

(Er springt wüthend auf.)

*Gott! wenn die Qual, die ich ertragen,
Deinen Zorn hat ausgesöhnt,
Erhöre meine letzten Klagen,*

Du kennest sie, die mich verführt, und dann verhöhnt ;

Mögen die Schmerzen, die mich durchwühlen ;

Auch sie nun doppelt in ihrem Busen fühlen.

Die Furien sollen auch sie umgeben,

Die jetzt mein ganzes Sein verzehrt !

Rachegeister sollen sie umschweben,

Mit der Vergeltung blut'gem Schwert.

Jammer drohe ihnen Verderben,

Die Rache verfolge sie überall,

Fürchterlich sei ihnen das Sterben,

Und das Leben sei ihre Qual !

*(Er fällt, vom Schmerz überwältigt, erschöpft
auf ein Felsenstück.)*

2^{te} SCENE.

Der Verwiesene und Alexis.

Alexis. (seine Mütze schwingend)

So hab' ich endlich mich bis zu dir durchgekämpft.

Verwiesene. (höchst erstaunt und erfreut)

O Gott ! junger Mann, wer bist du ? ()*

Alexis.

Du erstaunst mich zu sehen ?

Verw. (indem er nach dem Orte hinsieht, wo Alexis herkam)

Auch ist's wirklich ein Wunder !

Allein ! wie ?

Alexis.

Ja, allein wagt' ich mich her zu dir ;

Glücklich hab' ich des Stromes Wellen überwunden.

Verwiesene.

Welch glücklicher Zufall führt hier

Ein so liebliches Bild zarter Jugend zu mir ?

Alexis.

Die Hoffnung dich zu retten aus Todesgefahr,

Hat allein mich dazu angespornt.

Schon sah ich mich ein Opfer dieser Wellen,

Schon drohete mir sicherer Tod.

(*) Anmerkung des Übersetzers. Bei der Übersetzung aller dieser Verse musste darauf Rücksicht genommen werden, dieselben Silbe für Silbe, auch dem später nachfolgenden Musikstücke anzupassen.

Dieu, qui veilloit sur moi, m'a délivré de peine.

*Si je puis abréger la tienne,
Je bénirai deux fois son aide et ses bienfaits.*

L'EXILÉ.

Quel intérêt ton cœur prend-il à mes misères ?

Comment suis-je connu de toi ?

ALEXIS.

N'est-tu pas exilé? c'en est assez pour moi.

Tous les infortunés sont frères....

*Mais déjà ton asile est assailli des flots
Partons.*

Il veut l'emmener.

L'EXILÉ, le retenant.

*Le ciel, voilé d'une nuit plus obscure,
Annonce des périls nouveaux.
Attends que l'horizon s'épure.*

ALEXIS.

Aucun de mes parens de mon sort n'est instruit :

Ma mère en conçoit des alarmes

Peut-être chaque instant qui fuit

*Remplit son cœur d'effroi, baigne ses yeux de
larmes.*

Hâtons-nous. C'est trop l'affliger.

L'EXILÉ.

Ah! son inquiétude est sans doute cruelle.

Mais il vaut mieux la prolonger

Que de la convertir en douleur éternelle....

Entends ces affreux sifflemens.

Que pourrait, cette fois, ta fragile nacelle

Contre ce choc des élémens ?

ALEXIS persuadé.

Hé bien! différons quelque temps....

*Mais du moins, à ma mère apprends combien
j'expie.*

Mon imprudence et ses tourmens.

L'EXILÉ.

Qui, ma voix lui dira tes pieux sentimens.

Tu la chéris donc bien ?

ALEXIS.

Avec idolâtrie.

Elle n'inspire pas d'autres attachemens.

Tu vas la voir, cette mère charmante,

Tu vas la voir et l'admirer;

Elle attendrit par sa beauté touchante;

Son bon cœur la fait adorer.

Et sa raison tout mortel rend les armes.

Réclament-ils ses tendres soins ?

Gott wachte über mir, nur er hat mich beschützt.

Könnt'ich dich, armer Mann, nun retten.

Doppelten Dank daß Gott, der mich geleitet hat.

Verwiesene.

Welch warmen Antheil nimt diess Kind an meinem
Elend ?

Kennst du mich? Weisst du wer ich bin ?

Alexis.

Bist du nicht in Gefahr? das ist genug für mich!

Unglückliche sind alle Brüder.

Doch schon nahen die Fluthen deinem Zufluchtsort!
Schnell fort!

(Er will ihn fortführen)

Verwiesene (hält ihn zurück)

Doch schwarze Wolken verhüllen den Himmel,

Verkünden neue Sturmsgefahr!

Verzieh, bis die Gefahr verschwindet.

Alexis.

Ach, Niemand weiss, wohin meine Kühnheit mich trug.

Meine Mutter verzehrt sich im Harme,

Vielleicht füllt jeder Augenblick

Ihr Herz mit Todesangst, füllet ihr Aug' mit
Thränen.

Eilen wir! die Qual tödtet sie.

Verwiesene.

Ach wohl muss da die Angst ihre Seele erschüttern.

Doch besser, wir verlängern sie,

Als dass wir sie in ewige Leiden verwandeln!

Du hörst das Geheul des Orkans ?

Welchen Schutz gibt dein kleiner gebrechlicher Na-
chen

Vor des erzürnten Sturmes Wuth ?

Alexis, (nachgehend)

Wohlan! warten wir einige Zeit....

Doch musst du meiner Mutter sagen,

Welche Qual mich hier wegen ihrer Angst verzehrt.

Verwiesene.

Ja, mein Kind, wissen soll sie, wie sehr du sie ehrst!

Du liebest sie wohl sehr ?

Alexis.

Mit meiner ganzen Seele.

Alles, was sie umgibt, fühlt für sie so wie ich.

Du wirst sie sehn, wirst ins Antlitz ihr blicken,

Es liebt sie Jeder, der sie sieht.

Sie ist so schön, ihr Auge strahlt Entzücken,

Doch noch schöner ist ihr Gemüth.

Und ihr Verstand leuchtet klar dem Verwirrten,

Des Jammers Flöhn, es wird gestillt.

*L'infortuné sent arrêter ses larmes ,
L'indigent n'a plus de besoins .*

*Dès le berceau, comme une ombre fidèle ,
Je sens mon cœur suivre ses pas ;
Tout mon bonheur est de vivre pour elle
Et de l'aimer jusqu'au trépas .*

L'EXILÉ, l'embrassant .

*Aimable enfant ! si j'en crois ton langage ,
Tu n'es pas né dans ce pays sauvage ?*

ALEXIS .

*C'est ici, non loin de ces lieux ,
Que mon œil s'est ouvert à la clarté des cieux .*

L'EXILÉ, montrant de l'étonnement .

Ton père ?....

ALEXIS baisse la tête, d'un air chagrin .

Je t'afflige.... Il n'est plus?....

*ALEXIS lui fait signe de ne pas insister .
Et ta mère ?....*

ALEXIS .

*Près de la Moscova Dieu lui donna le jour .
Pour adoucir les maux de son illustre père ,
Elle a quitté son époux et la cour .
Et souffre en ces climats, un exil volontaire .*

L'EXILÉ à part .

Qu'entends-je ? quels rapports !

Que d'angoisses ! que de remords

*Dans mon sein déchiré son discours renouvelle !
(Haut :) Et son nom, quel est-il ?*

ALEXIS .

Natalie .

*L'EXILÉ, toujours à part, et le fixant avec des yeux
passionnés .*

Oui, c'est elle !....

Voilà ses traits !....

(Haut :) Ton aïeul ?....

ALEXIS .

On l'appelle Voldik .

L'EXILÉ .

Voldik !!....

La tempête mugit avec un bruit effroyable .

ENSEMBLE .

*Quel horrible fracas !
Les airs retentissent ,
Les vagues mugissent ,
La terre frémit sous nos pas .
Tout cède à la tempête ,
Et cette retraite
S'écroule en éclats .
Je touche aux portes du trépas .*

*Sie leitet liebreich tröstend den Verirrten ,
Und des Armen Wunsch wird erfüllt .*

*Ich folge ihr, wie ihr eigener Schatten ,
Für sie nur schlägt mein kindlich Herz ,
Und diess Gefühl — nimmer wird es ermatten ;
Sie nicht zu sehn, macht mir schon Schmerz .*

Verwiesene (ihn umarmend)

*O holdes Kind, deine Sprache verkündet,
Dass du nicht hier in diesem Land geboren —*

Alexis .

*Doch, ja wohl, es ist hier ganz nah ,
Wo mein Auge zum erstenmal die Sonne sah .*

Verwiesene (zeigt sein Erstaunen)

Dein Vater ?....

(Alexis senkt traurig den Kopf .)

Ich versteh' dich.... er ist todt....

*(Alexis macht ein Zeichen, nicht weiter zu fragen)
Deine Mutter ?*

Alexis .

*In Moskau gab ihr Gott des Lebens heitres Licht .
Um eines grossen Vaters Missgeschick zu lindern .
Sie floh den Hof, den Gemal, ging hieher ,
Freiwillig sich verbannd in diess wüste Klima .*

Verwiesene (bei Seite .)

Was hör'ich ? Wie ist mir ?

Welche Ahnung ! wie diese Kunde

*Mein Herz, mein zerrissnes Gemüth erschüttelt .
(laut :) Und sie heisst ? Sag' es mir !*

Alexis .

Natalie .

*Verwiesene : (stets beiseite, und ihn leidenschaft-
lich betrachtend)*

Ja, sie ist es !....

Das ist ihr Bild !

(laut) Und ihr Vater ?

Alexis .

Dessen Nam' ist Voldik .

Verwiesene .

Voldik !!....

(Hier bricht der Orkan mit furchtbarer Stärke los)

Beide zusammen .

*Welch ein furchtbar Brausen
Welch entsetzlich Sausen
Erhebt von Neuem sich !
Die Erde bebt, es schwellen
Die wildschäumenden Wellen ,
Der Donner rollet fürchterlich .
Die Elemente haben sich gegen uns verschworen .
Weh uns ! wir sind ohne Rettung verloren !*

Le vent courbe avec violence la cime des plus gros arbres, et détache quelques parcelles du toit. Le château commence à s'abîmer.

ALEXIS.

*Dieu de clémence !
Apaise-toi.
Enchaîne ta vengeance,
Et prends pitié de moi !*

Ensemble. L'EXILÉ.

*Dieu de vengeance !
Signale-toi.
Mais sauve l'innocence,
Et ne punis que moi.*

L'ouragan devient furieux. D'énormes arbres sont brisés. L'orage est au dernier période. La foudre tonne, éclate, les bâtimens s'écroulent; et leur débris, engloutis par l'inondation, laissent voir, luttant contre les vagues, le bateau qui porte Natalie. Plusieurs mariniérs ont déjà sauté sur des rochers saillans au-dessus des eaux, et travaillent, au moyen de différens cables et d'autres instrumens, à le faire aborder sans péril. L'Exilé, uniquement attentif au salut du jeune homme détourne dans leur chute, avec adresse, tous les fragmens qui le menacent, et lui forme un bouclier de son corps. La tempête décroît sensiblement. A mesure que les nuages se dissipent, on découvre, dans le lointain, les bords et la navigation du lac, une partie de la ville d'Irkoust, et le palais du gouverneur.

SCENE III.

LES PRÉCÉDÉNS, NATALIE, CHOEUR DE TARTARES, DE MARINIERS et de SOLDATS RUSSES.

LE CHOEUR, disposant un chemin de communication de la barque de Natalie au tertre du vieux château.

*Quel affreux orage !
Reprenons courage.
Exempts de naufrage,
Nous touchons ces bords.
Rendons à la vie
Notre bonne amie
Près de Natalie
Redoublons d'efforts.*

NATALIE apercevant son fils, et poussant un cri de joie.

Il respire !!

ALEXIS, (courant à elle.) *Ma mère !*

LE CHOEUR.

Il respire ! il respire !!

Moment d'ivresse et de délire.

Tartares, mariniérs, soldats se groupent, les uns sur les rochers, les autres sur la vergue et le mât du bateau.

(Der Sturmwind beugt mit Macht die Gipfel der grössten Bäume, und weht Trümmer vom Dache herab. Das Schloss fängt an, zusammenzustürzen.)

Alexis.

*Gott der Gnade !
Hör' unser Flehn !
Fessle die Stürme,
Lass uns nicht untergehn !
Verwiesene.
Gott der Vergeltung
Erhöre mein Flehn !
Beschütze die Unschuld,
Nur mich allein lass untergehn !*

Beide zusammen.

Der Sturm verstärkt sich. Grosse Bäume werden zer-schmettert. Das Ungewitter erreicht den höchsten Grad. Der Blitz fällt auf das Gebäude, die Trümmer stürzen zusammen, und werden von den Wellen verschlungen, auf welchen man, im Hintergrunde, das Schiff mit den Wogen-kämpfen sieht, auf welchem Natalie sich befindet. Mehrere Schiffeleute sind schon auf die, aus dem Wasser emporragenden Trümmer gestiegen, und bemühen sich, mit Seilen und andern Werkzeugen, das Schiff ohne Gefahr an das Ufer zu ziehen. Der Verwiesene, nur auf die Rettung des Jünglings bedacht, hält mit Gewandheit die stürzenden Trümmer auf, welche diesen bedrohen, indem er ihm mit seinem Körper zum Schilde dient. Der Sturm lässt bedeutend nach. So wie sich die Wolken zerstreuen, sieht man in der Entfernung die Ufer und die Schiffe des Sees mit einem Theile der Stadt Irkuzk und dem Pallaste des Gouverneurs.

3^{te} SCENE.

DIE VORIGEN, NATALIE, CHOR DER TARTAREN, DER SCHIFFER und der RUSSISCHEN SOLDATEN.

DER CHOR, (indem er einen Weg von dem Schiffe der Natalie zu den Ruinen des alten Schlosses bahnt.)

*Das war ein böser Sturm !
Doch fasset frischen Muth.
Nun sind wir schon gesichert
Vor seiner zerstörenden Wuth.
Erwecket aus der Ohnmacht,
Die gute Natalie !
Habt Acht auf unsre Herrin,
Belebt und schützet sie.*

Natalie (indem sie ihren Sohn erblickt, mit einem Freudengeschrei.)

Er athmet !

Alexis (läuft zu ihr) *Meine Mutter !*

Chor.

Er lebt ! er lebt !

O seliger Augenblick !

(Die Tartaren, Schiffer und Soldaten gruppieren sich, die Einen auf den Felsen, die andern auf dem Schiffe und auf

pour tâcher de découvrir Alexis. Ils agitent leurs bonnets, en signe d'allégresse.

NATALIE.

Ensemble. { *Mon bien-aimé! mon Alexis!*
ALEXIS.
Quel doux moment pour Alexis!
ALEXIS.

Pardonne les chagrins que t'ont causés ton fils

NATALIE.

Laisse là mes chagrins, ne vois que ma tendresse.

NATALIE.

Ensemble. { *Sur ton cœur tout mon cœur se presse.*
Mon bien-aimé! mon Alexis!
ALEXIS.
Sur ton cœur tout mon cœur se presse.
Quel doux moment pour Alexis!
LE CHŒUR.

Moment d'ivresse et de délire!

Notre aimable Alexis respire.

ALEXIS, à *Natalie*, lui montrant l'Exilé qui garde un morne silence, et paroît presque étranger à cette scène d'attendrissement.

Regarde cet infortuné:

Du reste des humains le fleuve le sépare.

Avec une froideur barbare

*Phœdor *) l'a voit abandonné.*

Ton fils à ses dangers a voulu le soustraire;

Et sans l'horrible peine où j'ai plongé ma mère,

De ma témérité je serois glorieux.

A l'Exilé.

La voilà cette mère et si noble et si bonne:

Sur elle tourne donc les yeux.

L'EXILÉ, à part.

Je meurs de honte!

NATALIE.

Il gémit!

ALEXIS.

Il frissonne!

NATALIE passant auprès de l'Exilé.

Les flots apaisent leur courroux,

Le vent se tait, l'horizon se dégage;

Intéressant mortel, allons, embarquons-nous.

L'EXILÉ, d'une voix sombre, entre coupée, et se détournant pour n'être point vu.

Partez.... Regagnez le rivage....

Et laissez moi mourir.

TRIO.

NATALIE et ALEXIS, à part.

seinem Maste, um Alexis zu sehen. Sie drücken ihre Freunde durch das Schwenken ihrer Mützen aus.

Natalie.

Zusammen. { *O mein theurer Alexis!*
Alexis.
O wie glücklich bin ich nun!
Alexis.

Vergib den Kummer, den dein Sohn dir gemacht!

Natalie.

Vergessen sei Alles, ich sehe lebend dich.

Natalie.

Zusammen. { *Lass dein Herz an das meine drücken,*
Dass du mir wieder gegeben bist!
Alexis.
Raum fass ich mich in meinem Entzücken
Dein Sohn dich lebend wieder umschliesst!
Chor.

O welch ein seliger Augenblick!

Alexis lebt, o welch ein Glück!

Alexis (zu *Natalie*, indem er ihr den Verwiesenen zeigt, welcher ein düstres Schweigen beobachtet, und diese rührende Scene mit starren, fast antheillosen Blicken betrachtet).

O schenke diesem Unglücklichen einen Blick!

Schon drohte die Fluth ihm Verderben,

*Phœdor *) liess grausam ihn hier zurück.*

Rettungslos sollte er hier sterben.

Ich wollte ihn vom Tode erretten,

Und hätte es dir nicht diese Sorgen gemacht,

So wäre ich stolz auf meine That.

(zum Verwiesenen)

Hier siehest du die gütige Mutter.

Zu ihr wende deine Blicke!

Verwiesene (beiseite)

Ich sterbe vor Scham!

Natalie.

Er seufzt!

Alexis.

Er zittert!

Natalie (naht sich dem Verwiesenen)

Die Wogen ebnen sich, der Sturm lässt nach,

Der Himmel klärt sich auf;

O armer Mann, lass uns zu Schiffe gehn!

Verwiesene (mit unterdrückter, gebrochener Stimme, indem er sich abwendet, um sein Gesicht zu verbergen.)

Geht mit Gott, an das sichere Ufer,

Mich nur lasst hier untergehn.

TRIO.

Natalie und Alexis (beiseite)

*) Commandant des troupes.

*) Kommandant der Truppen.

ENSEMBLE.

*Quel trouble en mon cœur je sens naître !
Ses accens m'ont fait tressaillir,
L'EXILÉ, aussi à part.
O mort ! anéantis mon être !
Terre ! ouvre-toi pour m'engloutir.*

NATALIE, à l'Exilé.

Quel transport de toi se rend maître ?

L'EXILÉ, toujours à part.

Où me cacher ? comment les fuir ?

NATALIE.

Derant nous crains-tu de paroître ?

*L'EXILÉ, haut, et continuant de dérober son visage
aux regards de Natalie.*

A tous les yeux je dois rougir !

Ne cherchez point à me connoître,

Vous ne pourriez que me haïr.

ALEXIS, à part.

ENSEMBLE.

*Quel trouble en mon cœur il fait naître !
D'effroi je me sens tressaillir.
NATALIE à part.
A mes yeux il craint de paroître.
Quel doute affreux vient me saisir !
L'EXILÉ à part.
O mort ! anéantis mon être !
Terre ! ouvre-toi pour m'engloutir !*

NATALIE, à l'Exilé.

De nos soins c'est trop te défendre ;

Embarquons-nous sans plus attendre ;

*Quitte un séjour funeste, et marche sur nos
pas.*

L'EXILÉ, s'écriant :

*La mort est mon seul bien, ne me l'arra-
chez pas !*

NATALIE, à part, et dans la plus violente agitation.

Sa résistance accroît mon trouble ;

Plus je l'entends, plus mon soupçon redouble....

Lui saisissant la main.

Laisse-moi contempler tes traits !

L'EXILÉ.

Crains d'envisager un perfide,

Un fils ingrat, un parricide,

Un monstre souillé de forfaits !

NATALIE, le reconnoissant. Varemzor !!

à Alexis. C'est ton père !!!

NATALIE, ALEXIS.

O sagesse adorable !

C'est un père, c'est un époux,

Que d'un trépas inévitable

Tu daignes préserver par nous :

Événement heureux et doux !

LE CHOEUR.

ENSEMBLE.

Zusammen.

*Wie schlägt mir in der Brust das Herz !
Seine Stimme macht mich beben .
Verwiesene (auch beiseite)
Komm, Tod, und ende meinen Schmerz !
Ich will nicht länger leben .*

Natalie (zum Verwiesenen)

Du birgst dein Antlitz, — dein Körper zittert....

Verwiesene (noch immer beiseite.)

Wie soll ich verbergen, was mich so erschüttert ?

Natalie.

Vor uns fürchtest du, dich zu zeigen ?

*Verwiesene (laut, aber noch immer sein Gesicht ver-
bergend.)*

O dürft' ich, wer ich bin, verschweigen !

Suchet nicht mich zu erkennen !

Nur mit Hass würdet ihr meinen Namen nennen .

Alexis (beiseite)

Warum dieses räthselhafte Schweigen ?

Woher dieser neue, fremde Schmerz ?

Natalie (beiseite)

Vor meinen Augen scheut er sich zu zeigen .

Welch schrecklicher Zweifel durchbebt mein Herz !

Verwiesene (beiseite)

O könnt' ich mich bergen, dürft' ich schweigen !

O Erde, verschling' mich und meinen Schmerz !

Natalie, (zum Verwiesenen)

Zu sehr scheuest du unsre Sorgen,

Lass uns ohne Wellen zu Schiffe gehn,

Verlass diesen Ort, du bist geborgen,

Bald werden wir uns in Sicherheit sehn .

Verwiesene (laut aufschreiend)

Der Tod ist mein einzig Glück !

Entreisset mich ihm nicht !

Natalie (beiseite, in grösster Bewegung)

Sein Widerstand in diesem Augenblick —

Die Stimme, die sich weinend bricht....

(Ihn bei der Hand fassend)

Lass deine Züge mich betrachten !

Verwiesene.

O du musst diese Züge verachten,

Ein treuloser Mann, ein schlechter Sohn,

Der steht vor dir: du kennst ihn schon !

Natalie, (ihn erkennend) Varemzor !!

(zu Alexis) Es ist dein Vater !!!

Natalie und Alexis.

O ewige Weisheit, gerechter Gott !

Der Vater ist es, der Gemahl,

Den wir geschützt vor dem Verderben,

Verschunden ist nun unsre Qual,

Nicht freudlos sollen wir hier sterben !

Chor.

Zusammen.

*O sagesse adorable !
C'est un père, c'est un époux ,
Qu'ici leur pitié secourable
Dérobe aux traits d'un sort jaloux .
Événement heureux et doux !*

*NATALIE à Varemzor .
Toi, dans ces lieux !*

VAREMZOR .

*Le sort trop équitable
Ici, depuis quinze ans, s'occupe à vous venger .
Mon châtimement suivit mon crime .
A peine sous vos pas j'avois creusé l'abîme ,
Qu'aussitôt je m'y vis plonger .
Oui, Natalie, oui, trop chère victime ,
Reconnois ton fatal époux :
C'est lui que la honte dévore ,
Que le remords poursuit, qui se hait, qui t'adore ,
Et qui périt à tes genoux .*

(Il tombe aux pieds de Natalie, la face contre terre.)

*NATALIE, le relevant .
Cher époux ! ... c'est assez, ton repentir m'entraîne .*

*Cesse de t'accabler des fureurs de ta haine :
Et que l'espérance, à son tour ,
Renaîsse dans ton sein, à la voix de l'amour !*

VAREMZOR .

Mes forfaits sont affreux .

NATALIE .

*Ta douleur les efface .
Le ciel nous réunit, il prononce ta grâce .
Ranime ce front abattu .
Ose encor respirer l'air pur de la vertu .
Ton cœur est né pour y prétendre .
Au nom de tous les pleurs que tu m'as fait répandre ,
Ne trouble pas ma joie en un si doux instant ;
Jouis des biens sacrés que nous venons te rendre :
Embrasse ton épouse, et bénis ton enfant !*

*ALEXIS, dans une attitude religieuse .
Mon père*

*VAREMZOR, les embrassant l'un et l'autre .
Je me rends . C'est trop de résistance .
Mon désespoir fléchit devant ton indulgence .
Ennobli par tes sentiments ,
Je reçois une autre existence
Et crois en vos embrassements
Recouvrer mes jours d'innocence .*

LE CHOEUR .

*Voyez-vous le soleil qui brille ?
Le calme renaît dans les cieux .*

*O ewige Weisheit, gerechter Gott !
Der Vater ist es, der Gemahl ,
Den ihr errettet vom Verderben ,
Verschwunden sei nun alle Qual ,
Nicht freudlos werdet ihr hier sterben !*

Natalie zum Varemzor .

O mein Gemal ! du hier an diesem Ort !

Varemzor .

*Das gerechte Schicksal hat durch fünfzehn Jahre
Euch bitter an mir gerecht .
Meinem Verbrechen folgte bald die Strafe .
Der Abgrund, in den ich euch gestürzt ,
Verschlang bald rächend mich .
Ja Natalie, ja theures Opfer ,
Erkenne deinen unglücklichen Gemal ,
Nur eine Wohlthat will er noch vom Geschick er-*

flehen ,

Zu deinen Füßen neuvoll zu untergehen .

(Er sinkt zu Nataliens Füßen, das Gesicht zur Erde gedrückt.)

Natalie (ihn aufhebend)

Genug, theurer Mann, deine Reue macht alles verges-

sen ,

*Hör' auf dich zu quälen ! erhebe dich !
Mag neue Hoffnung dich wieder beseelen ! Ich lie-
be dich noch inniglich !*

Varemzor .

Zu schwer habe ich an Euch mich vergangen .

Natalie .

*Erhebe deinen Geist, dein bleich Gesicht ,
Der Tugend Seligkeit wirst du noch erlangen ,
Dein Herz gehört dem Eater nicht .
Bei meiner Qual, bei deines Sohnes theurerem Le-
ben ,
Zerstöre nicht die Freude dieses Augenblicks !
Geniesse die heiligen Güter, die wir dir geben .
Umarme Weib und Sohn, geniesse deines Glücks !*

Alexis (in religiöser Haltung.)

Mein Vater, segne mich !

Varemzor (sie beide umarmend)

*Ich füge mich, ich kann nicht widerstehen .
Nur Gott kann meine wahre Reue sehen .
Dein Edelmuth gibt mir ein neues Leben ,
Ein neuer Lichtstrahl flammt in mir empor !
Ich werde wieder zur Tugend streben ,
Und das Glück kehrt wieder, das ich verlor .*

Chor .

*Seht ihr die Sonne neu erglänzen ?
Die Ruhe kehrt wieder zur Erde zurück .*

*Venez, trop heureuse famille,
Hâtez-vous de quitter ces lieux.*

VAREMZOR.

*Hélas! je sens fuir ma constance.
Comment paroître aux yeux de Voldik offensé?*

NATALIE.

*Ne doute pas de sa clémence:
Pour lui je te réponds de l'oubli du passé.*

LE CHOEUR.

*Voyez-vous le soleil qui brille?
Le calme renaît dans les cieux.*

NATALIE, ALEXIS, VAREMZOR.

Ensemble. { *Partons, trop heureuse famille,
Hâtons-nous de quitter ces lieux.*
LE CHOEUR.
*Venez, trop heureuse famille,
Hâtez-vous de quitter ces lieux.*

Tous les bâtimens qui ont suivi l'embarcation de Natalie arrivent successivement. Varemzor, son épouse et son fils, se rendent sur l'une d'eux. La petite flotille vogue et disparaît. On aperçoit, à la remorque, le canot d'Alexis.

ANALYSE

du Plan Musical de l'Acte précédent.

SCÈNE I^{re}.

Les vingt premiers vers doivent être mis en Récitatif obligé. Les huit derniers serviront d'un air de mouvement, causé par le désespoir et les remords de l'exilé.

SCÈNE II.

Les vers qui précèdent les couplets de la Romance:

« Tu vas la voir cette mère charmante »

ne peuvent servir qu'à un récitatif obligé, parce qu'ils ne contiennent que des explications, et des éclaircissements de beaucoup d'intérêt, dont les auditeurs doivent saisir toutes les paroles. Seulement le Compositeur détachera par-ci par-là un ou deux vers, pour en faire des petits Cantabile, des petits bouts d'air d'une grande simplicité. Les Ritournelles doivent être très courtes. Nous avons souligné les mots qui pouvaient servir à être mesurés.

La Romance qui suit, exige une naïveté et une simplicité touchantes.

Les vers qui se trouvent entre cette Romance et le Duo suivant,

*Möge ein ewiges Glück euch bekränzen,
Für diesen versöhnenden Augenblick!*

Varemzor.

*Ach, eine Qual umfängt noch mein Herz,
Wie kann ich vor dem gekränkten Vater erscheinen?*

Natalie.

*Bald lindert die Zukunft auch diesen Schmerz,
Deine Reue wird euch sicher vereinen.*

Chor.

*Seht ihr die Sonne neu erglänzen?
Die Ruhe kehrt wieder zur Erde zurück.*

Natalie, Alexis, Varemzor.

Zusammen. { *Lasst in Glück und Wonne uns scheiden
Von diesem düstern, traurigen Ort.*
Chor.
*Verschwunden sind nun alle Leiden,
Drum eilet zu Schiffe, von hier fort.*

Alle Schiffe, welche jenem der Natalie gefolgt waren, nahen sich, Varemzor, Natalie und Alexis besteigen eines derselben; die kleine Flotille zieht nach und nach in die Ferne. Zuletzt folgt noch der kleine Kahn des Alexis.

ZERGLIEDERUNG

des musikalischen Plans des vorstehenden Actes.

1^{ste} SCENE.

Die 20 ersten Verse sind als obligates Récitatif zu setzen. Die 8 letzten dienen zu einer bewegten Arie, als Ausdruck der Verzweiflung und der Gewissensbisse des Verwiesenen.

2^{te} SCENE.

Die Verse, welche den Strophen der Romance:

„ Du wirst sie sehn, wirst ins Antlitz ihr blicken „

vorangehen, können nur als obligates Récitatif behandelt werden, weil sie nur Erklärungen und Nachforschungen von vielem Interesse enthalten, von welchen die Zuhörer jedes Wort verstehen müssen. Nur hier und da kann der Tonsetzer einen oder zwei Verse auszeichnen, indem er sie zu einem kleinen Cantabile, zu einem sehr einfachen melodischen Satze verwendet. Die Ritornelle oder Orchesterzwischenätze müssen sehr kurz sein. Wir haben die Worte unterstrichen, welche auf diese Art in Takt gesetzt werden können.

Die nachfolgende Romance erfordert eine ruhende und kindliche Einfachheit.

Die Verse, welche sich zwischen der Romance und dem folgenden Duo:

„ Quel horrible fracas „

seront mis encore en recitatif obligé, et rendus de manière à ce que les auditeurs n'en perdent pas un mot, car ils sont de la plus haute importance. Les deux vers soulignés de l'exilé doivent rappeler les angoisses de la 1^{re} scène. Ils exigent qu'on les déclame de la même manière.

Quoique l'orage ne discontinue pas durant cette scène, il ne faut pas que le Compositeur s'en occupe: c'est l'affaire du Machiniste. Car si l'orchestre peignait continuellement ce bruit, ce qui serait au reste insupportable, on n'entendrait pas les paroles, et tout l'intérêt de cette scène importante serait perdu. Il suffit que le Musicien rappelle le tonnerre très brièvement et de loin en loin dans les ritournelles. Mais pendant ce dernier Duo, et jusqu'au bout de cette seconde scène, le Musicien doit imiter l'ouragan avec son orchestre, attendu que ce désastre joue ici le rôle principal puis qu'il amène la catastrophe et le dénouement de cette scène, et que par cela même les paroles n'y sont plus d'aucune importance. La durée de tout cela doit être réglée conjointement avec le Machiniste; car le Décorateur et le Machiniste sont pour beaucoup plus dans cette affaire que le Musicien.

SCÈNE III.

Il ne s'agit plus ici de l'orage. Que le Compositeur se garde donc bien de l'imiter encore, malgré le premier vers du chœur:

„ Quel affreux orage! „

qui indique ici un orage presque passé.

Comme la couleur des deux premières scènes est sombre et forte par la situation dans laquelle l'exilé se trouve, par la permanence d'un ouragan menaçant, et par le grand danger que les deux Acteurs courent, il est nécessaire que cette couleur ne prédomine pas dans la troisième scène, et que le Compositeur varie ses morceaux de Musique autant que la vraisemblance et l'illusion théâtrale le permettent. Il faut ici, en totalité, plus de calme, plus de chant, plus d'épanchement et plus d'attrait que dans les deux scènes précédentes, sans quoi le Compositeur fatiguerait infailliblement et l'attention et les oreilles de ses auditeurs. C'est d'après ces réflexions

„ Welch ein furchtbar Brausen „

befinden, sind ebenfalls als *obligates Recitativ* zu behandeln, und auf eine Art zu geben, dass die Zuhörer kein Wort verlieren; denn sie sind höchst wichtig. Die zwei unterstrichenen Verse des Verwiesenen müssen an seine in der ersten Scene ausgedrückte Angst erinnern. Sie erfordern, dass man sie auf dieselbe Art deklamire.

Obwohl das Ungewitter während dieser Scene fort dauert, so darf der Tonsetzer sich damit doch nicht beschäftigen; es ist die Sache des Theatermaschinisten. Denn wenn das Orchester diesen Lärm beständig mit ausmalen wollte, so würde man die Worte nicht hören, und das ganze Interesse dieser wichtigen Scene ginge verloren. Es reicht hin, wenn der Tonsetzer in den Ritornellen den Donner ganz kurz und nur bisweilen durch die Musik andeutet. Aber während dem letzten *Duett*, und bis an das Ende dieser zweiten Scene, muss der Tonsetzer das Ungewitter mit seinem Orchester ausmalen, indem die Zerstörung hier die Hauptsache ist, da sie die Katastrophe, und die Entwicklung dieser Scene herbeiführt, und da folglich hier die Worte von keiner Wichtigkeit mehr sind. Die Dauer von Allem diesem muss im Verständniss mit dem Maschinisten bestimmt werden; denn der *Director* der Decorationen und Maschinen hat in dieser Handlung mehr zu thun als der Tonsetzer.

3^{te} SCENE.

Von nun an hört der Sturm auf. Der Tonsetzer hüte sich, ihn noch fort dauern zu lassen, ungeachtet des ersten Verses des Chors:

„ Das war ein böser Sturm! „

welcher hier nur noch dem schon beinahe vorübergegangenen Ungewitter gilt.

Da der Charakter der beiden ersten Scenen durch die Situation, in welcher der Verwiesene sich befindet, durch das Fortwähren des drohenden Orkans, und durch die grosse Gefahr, in der beide Personen sich befinden, düster und stürmisch ist, so ist nothwendig, dass in der dritten Scene diese wilde Färbung nicht mehr vorherrsche, sondern dass der Tonsetzer in seiner Musik eine Abwechslung hervorbringe, so weit die Wahrscheinlichkeit und die theatralische Täuschung es erlauben. Im Allgemeinen muss hier mehr Ruhe, mehr Melodie, mehr Herzensergiessung, und mehr Reiz herrschen, als in den zwei vorhergehenden Scenen, weil sonst der Tonsetzer die Aufmerksamkeit und das Gehör seiner Zuhörer unfehlbar

qu'il tracera le plan de cette troisième scène.

Le premier Chœur doit être franc, syllabique, c'est-à-dire que chaque syllabe ne doit avoir qu'une seule note, autant que possible; il doit aussi être facile à chanter parce que les Choristes sont en même temps occupés à manœuvrer leur barque. Comme les instruments à vent et les instruments de percussion ont été beaucoup employés dans les scènes précédentes, il faut les laisser reposer ici et n'en faire qu'un usage très-secondaire, très-moderé, si l'on en avait encore quelque besoin.

Le petit Duo entre Natalie et Alexis, qui suit ce Chœur, doit être un épanchement doux et tendre de l'amour maternel et de l'amour filial. Le mouvement d'Andante vaut mieux ici que le mouvement d'Allegro. Ce dernier est bon pour le bout de Chœur qui vient après ce Duo.

On mettra en récitatif obligé, ce qui se trouve entre le Chœur et le Trio suivant. Comme ce récitatif ainsi que tout ce qui le suit est d'un très-grand intérêt, il faut que l'on entende très-distinctement les paroles que les Acteurs chantent ou déclament. Que le Compositeur se garde donc bien de trop charger son orchestre..... Qu'il évite le bruit, et ne cherche que des effets que la scène exige. Le Compositeur doit être dans cette circonstance plus que Musicien: Il faut qu'il soit en même temps Peintre, Poète et Littérateur.

Après ce Trio qui finit par un Chœur, et qui exige du mouvement, on reprend le récitatif obligé jusqu'aux sept vers qui commencent par:

« Ranime ce front abattu... »

Ces sept vers sont bien propres à un air pour Natalie. Cet air doit être noble, touchant, et d'un mouvement modéré.

Après un bout de récitatif, vient le Chœur final qui doit exprimer du calme et de la sérénité.

Le plan que le Compositeur doit savoir se tracer n'est pas une chose arbitraire; c'est quelque chose de positif qui dépend d'un raisonnement plus ou moins logique. Le Musicien manque de jugement, d'esprit et d'in-

ermüden würde. Nach dieser Ansicht muss der Plan dieser dritten Scene bilden.

Der erste Chor muss frei gehalten und declamirt gesetzt werden, das heisst, jede Sylbe muss nur eine Note erhalten, so viel es möglich ist; er muss zugleich leicht zu singen sein, weil die Choristen zur selben Zeit beschäftigt sind, die Barke zu leiten. Da die Blas- und Blechinstrumente in den vorhergehenden Scenen sehr beschäftigt worden sind, so muss man sie hier ruhen lassen, und nur nebenbei einen sehr mässigen Gebrauch von denselben machen, wenn man deren hie und da bedürfte.

Das kleine Duett zwischen Natalie und Alexis muss eine zarte und sanfte Ergiessung des Herzens und der kindlichen Liebe mahlen. Das Andante-tempo ist hier schicklicher als ein Allegro. Das letztere ist dagegen dem kleinen Chor-Satz angemessen, der dem Duett nachfolgt.

Das, was sich zwischen diesem Chor und dem nachfolgenden Terzett befindet, ist als obligates Recitativ zu setzen. Da dieses Recitativ so wie alles Nachfolgende von grossem Interesse ist, so müssen die Worte, welche die Sänger auszusprechen haben, äusserst deutlich und verständlich sein. Der Tonsetzer muss sich daher wohl in Acht nehmen, dass er sein Orchester nicht überlade..... dass er allen Lärm vermeide, und nur solche Wirkungen suche, welche die Handlung erfordert. Der Tonsetzer muss in diesen Umständen mehr als Musiker sein: er muss zu gleicher Zeit sich als Mahler, Dichter und litterarisch gebildeter Mann zeigen.

Nach diesem Terzett, welches mit einem Chore endet, und welches bewegt gehalten werden muss, geht man wieder in ein obligates Recitativ über bis zu den Versen, welche mit den Worten beginnen:

„ Erhebe deinen Geist, dein bleich Gesicht ”

Diese Verse sind sehr zu einer Arie der Natalie geeignet. Diese Arie muss edel und rührend gehalten, und in einem gemässigten Tempo geschrieben sein.

Nach einem kurzen Recitativ kommt der Schlusschor, welcher Ruhe und Heiterkeit ausdrücken muss.

Der Plan, welchen der Tonsetzer zu entwerfen wissen muss, ist keine willkürliche Sache; es ist etwas Bestimmtes, was von einer mehr oder minder logischen Erwägung abhängt. Dem Tonsetzer mangelt Beurtheilungskraft, Geist und Sach-

struction lorsqu'il ne sait pas bien conce =
voir le plan d'un Opéra. Il n'en est pas de
même lorsqu'il invente la Musique d'un poë =
me lyrique; dans ce cas il n'y a rien de posi =
tif, et on pourrait refaire la Musique à plu =
sieurs reprises si on le désirait; car si douze
Compositeurs faisaient la Musique à un seul
poème, il est évident que l'on obtiendrait dou =
ze partitions différentes, quoique le plan en
question restât toujours le même.

Lorsqu'un Compositeur fait une Musique
sans intérêt, sans charme, sans attrait, ce
n'est pas précisément la faute de l'esprit et
du jugement, mais bien le défaut du goût, du
sentiment et du génie qui en est la cause.

Nous avons déjà donné la Musique de la
I^{re} Scène de ce II^{de} Acte de Natalie. (Voyez
Page 99). Nous ajouterons ici une partie
de la II^{de} Scène; elle va jusqu'aux Paroles:
« On l'appelle Voldik... » Nous croyons qu'il
serait de trop d'ajouter ici le reste de cette
Musique, d'autant plus que l'on peut s'en re =
présenter une qui soit meilleure.

SECONDE SCÈNE

du second Acte de Natalie.

Récitatif dialogué entre Varemzor, exilé, et son
fils Alexis.

Ils ne se connaissent pas. Ce dernier n'a que
15 ans.

N. 75. Allegretto.

ALEXIS.

En-fin jusques à
So hab' ich endlich

Pianoforte.

VAREMZOR.

ALEXIS.

toi me voi = la parve = nu ! O ciel ! un jeune homme in = con = nu ! Ma présen = ce t'é =
mich bis zu dir durchgekämpft ! O Gott ! jun = ger Mann, wer bist du ? Du erstaunst mich zu

kenntniss, wenn er keinen Plan zu einer Oper zu
entwerfen weiss. Dieses ist jedoch nicht der Fall,
wenn er die Musik zu einem lyrischen Gedicht com =
ponirt: in diesem Fall gibt es nichts Bestimmtes,
und man könnte die Musik zu verschiedenen Mah =
len neu componiren, wenn man wollte; denn wenn
zwölf Tonsetzer die Musik zu einem und demsel =
ben Gedicht schreiben, so hätte man natürlicher
Weise zwölf verschiedene Partituren, obwohl der
Plan, von dem die Rede ist, stets derselbe bliebe.

Wenn ein Tonsetzer eine uninteressante, reiz =
lose, misslungene Musik hervorbringt, so ist es
nicht eigentlich der Mangel an Verstand und Beur =
theilungskraft, was davon die Ursache ist, sondern
der Mangel an Geschmack, an Gefühl und an Genie.

Da wir schon früher (Seite 99.) die Musik
zu der ersten Scène des 2^{ten} Akts der Oper: *Nata =*
lie, als Beispiel gegeben haben, so folgt hier noch
die Musik vom Anfang der 2^{ten} Scène bis zu den
Worten: „*Er heisst Voldik*“ Wir halten es
für überflüssig, das Übrige beizufügen, da man
sich bei den letzten Scenen wohl auch eine ge =
lungenere Musik denken kann.

ZWEITE SCÈNE

des 2^{ten} Akts der Natalie.

Dialogisirtes Recitativ zwischen dem Verwiesenen,
Varemzor, und seinem Sohne Alexis.

Beide sind einander unbekannt; der letzte ist
erst 15 Jahre alt.

ionne? Elle tient du mi=racle! eh quoi! seul? Oui, nul guide avec moi n'est ve=nu, et du fleuve pour= sehen? Auch ist wirklich ein Wunder! al=lein! wie? Ja, al=lein wag'ich mich her zu dir, glücklich hab'ich des-

VAREMZOR.

tant j'ai surmonté l'ob=stacle. Par quel fa=vo=rable ha=sard ton aspect enchan=teur frappe-t-il mon re= Stromes Wellen ü=ber=wunden. Welch glücklicher Zufall führt hier ein so liebli=ches Bild zarter Jugend zu

ALEXIS.

gard? L'es=poir de l'arra=cher à ton sort déplo=rable me fait aborder tout ex=près, j'ai vu l'ins= mir? Die Hoffnung dich zu ret=ten aus To=des=ge=fahr, hat al=lein mich dazu an=ge=sporn't, schon sah ich

tant ou l'onde impitoy=a=ble al=tait m'engloutir à ja=mais. Dieu qui veillait sur moi m'a délivré de mich ein Opfer dieser Wellen, schon drohe=te mir siehrer Tod. Gott wach=te ü=ber mir, nur er hat mich be=

pei=ne. Si je puis abréger la tienne, je béni=rai deux fois son ai=de et ses bien=faits schützt. Könt'ich dich, armer Mañ, nun retten, doppelten Dank dann Gott, der mich ge=lei=tet hat.

FÄREMZOR.

Quel inte-rêt ton coeur prend-il à mes mi-sères? comment suis-je con-nu de
Welch warmen Antheil nimmt diess Kind an meinem Elend? kennst du mich? weisst du wer ich

Poco All^{to} ALEXIS.

toi? N'est-tu pas ex-i-lé? c'en est as-sés pour moi. Tous les in-for-tu-
bin? Bist du nicht in Ge-fahr? das ist ge-nug für mich! Un-glück-li-che sind

Poco Allegro.

nés sont frè-res.
al-le Brü-der.

RECITATIF.

Mais dé-jà ton a-syle est assail-li des flots, par-tons!
Doch schon na-hen die Flu-then deinem Zu-fluchts-ort! schnell fort!

L'AREMZOR.

Le ciel, voilé d'une nuit plus obscu = re, an = non = ce des pé =
Doch schwarze Wolken verhüllten den Him = mel, ver = kü = den neu = e.

rils nou = veaux; attends que l'horizon s'é = pu = re.
Sturms = ge = fahr! verzeih', bis die Gefahr verschwin = det.

ALEXIS.

Aucun de mes parens de mon sort n'est instruit, et ma mère en con =
Ach, Niemand weiss, wohin mei = ne Kühnheit mich trug, meine Mut = ter ver =

coit des a = larmes peut = é = tre chaque instant qui fuit remplit son coeur d'es = froi,
zehrt sich im Harne, vielleicht-füllt je = der Au = gen = blick ihr Herz mit To = des = ang = l.

Andante.

Allegro.

RECITATIF.

235

baï = gne ses yeux de lar = = mes hâtons nous; c'est trop l'affli =
fül = let ihr Aug' mit Thrä = = nen.... ei = len wir! die Qual tödtet

VAREMZOR.

ger. Ah! son inquié = tude est sans doute cru = el = le: mais il vaut mieux la prolon -
sie. Ach! wohl muss da die Angst ih = re See = le er = schüttern, doch besser, wir verlängern

ger que de la conver = tir en douleur é = ter = nel = le. En
sie, als dass wir sie in e = wi = ge Leiden verwan = deln! Du

tends ces affreux siffle = mens.
hörst das Geheul des Or = kans?

Que pourrait, cette fois, tu fragi = le na = cel = le contre ce choc des é = lé = mens?
Welchen Schutz gibt dein kleiner gebrechlicher Nachen vor des erzürn = ten Sturmes Wuth?

ALEXIS.

Hé bien! différons quelque temps, mais du moins, à ma mère apprends combien j'ex-
Wohlan! warten wir ein'ge Zeit, dochmusst du meiner Mut-ter sa-gen, welche

VAREMZOR.

pi-e mon imprudence et ses tourmens? Oui, ma voix lui di-ra tes pieux senti-mens. Tu la chéris donc
Qual mich hier wegen ihrer Angst verzehrt. Ja, mein Kind, wissen soll sie, wie sehr du sie ehrst! Du lie-best sie wohl

ALEXIS.

bien? Avec i-do-lâ-tri-e, el-le n'ins-pi-re pas d'au-tre at-ta-che
sehr? Mit mei-ner ganzen See-le. Al-les, was sie um-gibt, fühlt für sie so wie

p
Lento.

ROMANCE. Andante.

mens. ich. Tu vas la voir cet-te
Du wirst sie seh'n, wirst ins-

pp

mè-re char-man-te, tu vas la voir et l'admi-rer,
Ant-litz ihr bli-cken, es liebt sie Je-der, der sie sieht.



elle at = ten = drit par sa beau = té tou = chan = = = te ; son bon
Sie ist so schön , ihr Au = ge strahlt Ent = zü = = = eken , doch noch



coeur la fait a = do = rer , son bon coeur la fait a = do = rer .
schö = ner ist ihr Ge = müth , doch noch schö = ner ist ihr Gemüth .



cresc. *tr.* *ff*

Coup de tonnerre.
Donnerschläge.

On passe les 3 dernières
mesures après le 3^{me} Couplet.
Nach der 3^{ten} Strophe werden
die 3 letzten Takte weggelassen.

2^{me} COUPLET.

A sa raison tout mortel rend les armes.
Réclament-ils ses tendres soins ?
L'infortuné sent arrêter ses larmes,
L'indigent n'a plus de besoins. (Bis)

2^{te} STROPHE.

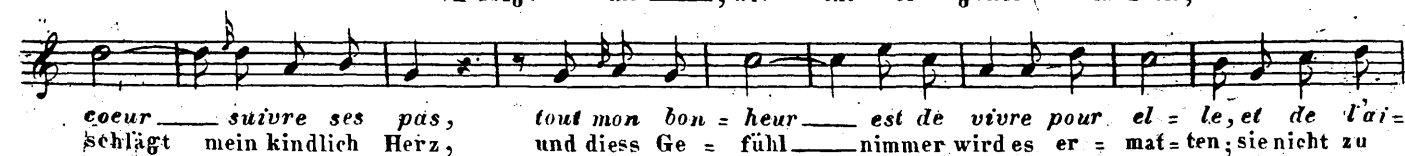
Und ihr Verstand leuchtet klar dem Verwirrten.
Des Jammers Flehn, es wird gestillt.
Sie leitet liebeich tröstend den Verirrten,
(Und des Armen Wunsch wird erfüllt.)

3^{me} COUPLET.

3^{te} STROPHE.



Dès le ber = ceau — comme une om = bre fi = de = le , je sens mon
Ich folge ihr — , wie ihr ei = gener Schat = ten , für sie nur



coeur — suivre ses pas , tout mon bon = heur — est de vivre pour el = le , et de l'ai =
schlägt mein kindlich Herz , und diess Ge = fühl — nimmer wird es er = mat = ten ; sienicht zu



mer jus = qu'au tré = pas et de l'ai = mer jus = qu'au — tré = pas .
seh'n , macht mir schon Schmerz , sienicht zu seh'n , macht mir — schon Schmerz .

VAREMZOR. RECITATIF.

Al = mable en = fant, si j'en crois ton lan = gage, tu n'es pas né dans ce pays sau =
O hol = des Kind, deine Sprache ver = kündet, dass du nicht hier in diesem Land ge =

Après le 3^{me} Couplet de la Romance.
Nach der 3^{ten} Strophe der Romanze.

Coup de tonnerre.
f Donnerschläge.

ALEXIS.

va = ge ? C'est i = ci, non loin de ces lieux, que mon oeil s'est ou = vert a la clar = té des
ho = ren — Doch, ja wohl, es ist hier ganz nah, wo mein Au = ge zum er = stenmal die Son = ne

p

VAREMZOR. Mesuré. (Im Takt.)

cioux. Ton pè = re ? je t'af = fli = ge ?... il n'est plus.... et ra
sah. Dein Vater?... Lento. ich ver = steh' dich.... er ist todt.... deine

mf

ALEXIS. RECITATIF.

mère ? Près de la Mosco = va Dieu lui donna le jour, pour adoucir les maux de son il = lustre
Mutter ? In Moskau gab ihr Gott des Lebens heitres Licht, um eines grossen Va = ters Missgeschick zu

père, elle a quit = té son époux et la cour, et souffre en ces cli = mats, un ex = il vo = lon =
lindern; sie flioh den Hof, den Gental, ging hie = her, frei wil = lig sich ver = bannend in diess wüste

VAREMZOR. (*à part*) (Bei Seite.)

Allegro. 239

taï-re. Qu'en-tends-je?...quels rapports! que d'an-goisses! que de re-mords dans mon
 Kli-ma. Was hör' ich? wie ist mir? wel-che Ahnung! wie diese Kun-de mein

f *Allegro.*

(Haut) (Laut)
RECITATIF

RECITATIF.

seïn dé = chi = ré son dis = cours re = nou = vel = le ! et son nom, quel est
Herz, mein zer = ris = snes Ge = müth tief er = schüt = tert ! und sie heisst ? sag es

ALEXIS.

VAREMZOR. (*à part*) (Bei Seite.)

(*Haut*) (Laut)

il ? Na = ta = li = e ! Oui !.... c'est el = le !.... voilà ses traits !... Ton ay =
mir ! Na = ta = lie. Ja, sie ist es !.... das ist ihr Bild ! und ihr

ALEXIS.

VAREMZOR.

Allegro.

eul? On l'a = pel = le Vol = dik. Vol = dik! *Allegro.*
 Väter? Dessen Nam' ist Vol = dik. Vol = dik!

[illegible]

PARTIE INSTRUMENTALE

de l'Opéra.

Les morceaux qui constituent la partie instrumentale de l'opéra sont les suivants: 1^o *Ouverture*. 2^o *Entr'acte musical*. 3^o *Marches militaires et religieuses*. 4^o *Morceaux qui imitent la tempête ou le tonnerre, ou bien ceux qu'on exécute durant un événement qui se passe sur la scène et pendant lequel on ne chante pas, comme par exemple: pendant la prise d'une ville, d'un château fort, pendant un incendie, un naufrage, un sacrifice, un combat, etc:etc:* 5^o *Morceaux de danse*. 6^o *Ritournel* les.

DE L'OUVERTURE.

De tout temps on a senti le besoin d'annoncer la scène lyrique par un morceau de musique instrumentale: car on fait même précéder une comédie ou une Tragédie par un fragment de symphonie. Ce morceau s'appelle *ouverture*, lorsqu'il précède un opéra; et comme chaque opéra, petit ou grand, doit avoir son *ouverture*, il en résulte que l'on entend quelquefois plus de trois de ces morceaux dans une seule soirée, quand on y représente plusieurs pièces différentes, comme cela arrive p: e: à l'Opéra Comique de Paris.

Du temps de LULLI, de HÄNDEL et de RAMEAU, l'ouverture d'un opéra n'était qu'une espèce de prélude fugué, (et parfois même une fugue) sans idées, sans imagination, sans mélodie et sans goût. On a de la peine de nos jours à concevoir l'effet qu'elle a pu produire sur les auditeurs de ce temps. Depuis on l'a façonnée de beaucoup de manières, en lui donnant toute sorte de formes, de caractères et de coupes. Il est surprenant que parmi tant de milliers d'ouvertures, il y en ait à peine une demi-douzaine que l'on puisse citer comme de véritables modèles. Serait-il plus difficile de faire une bonne ouverture qu'un tout autre morceau scénique? Ce qu'il y a de certain, c'est que beaucoup de Compositeurs d'opéras nous ont assuré qu'ils préféreraient plutôt composer un acte tout entier, que de faire une ouverture.

VON DEM INSTRUMENTAL-THEIL
einer Oper.

Die Musikstücke, welche den Instrumental-Teil einer Oper bilden, sind folgende: 1^{ten} *Ouverture*. 2^{ten} *Musikalischer Zwischenakt*. 3^{ten} *Militärische und religiöse Märsche*. 4^{ten} *Tonstücke, welche einen Sturm, oder ein Ungewitter darstellen oder auch solche, welche man während einer auf der Bühne vorfallenden Begebenheit, in der nicht gesungen wird, ausführt, wie z: B: während der Einnahme einer Stadt, eines festen Schlosses, während einer Feuersbrunst, einem Schiffbruch, einem Opfer, einem Gefecht, etc: etc:* 5^{ten} *Tanzstücke*. 6^{ten} *Ritornelle*.

VON DER OUVERTURE.

Zu allen Zeiten hat man das Bedürfniss gefühlt, die lyrische Handlung durch ein musikalisches Instrumental-Stück zu eröffnen: denn selbst einem Schau- oder Trauerspiel lässt man einen Theil einer *Sinfonie* vorangehen. Dieses Tonstück heisst die *Ouverture*, wenn es einer Oper vorangeht; und da jede, kleine oder grosse Oper ihre *Ouverture* haben muss, so folgt daraus, dass man bisweilen mehr als drei solche Tonstücke an einem Abend zu hören bekommt, wenn man eben mehrere verschiedene Theaterstücke nach einander darstellt, wie dieses z: B: in der komischen Oper zu Paris oft der Fall ist.

Zur Zeit des Lully, Händel und Rameau war die *Ouverture* einer Oper nichts anders als eine Art von fugirtem Preludium, (oft auch eine wirkliche Fuge) ohne Ideen, ohne Fantasie, ohne Melodie und ohne Geschmack. Man hat heutzutage Mühe, sich vorzustellen, welche Wirkung dieses auf die Zuhörer jener Zeit hervorbringen konnte. Seitdem hat man daran auf verschiedene Arten gemodelt, indem man der *Ouverture* alle Arten von Formen, Charakteren und Rahmen gab. Es ist zum Erstaunen, dass es unter so vielen Tausend *Ouverturen* kaum ein halbes Duzend gibt, welche man als wahre Muster aufstellen könnte. Sollte es schwerer sein, eine gute *Ouverture* zu machen, als ein anderes dramatisches Tonstück? Das, was wir versichern können, ist, dass viele Opern-componisten uns versichert haben, dass sie weit lieber einen ganzen Akt als eine *Ouverture* schreiben wollen.

L'ouverture doit-elle peindre ce qui se passe dans le courant de l'opéra, en y introduisant des motifs saillants que l'on rencontre dans les morceaux de l'ouvrage? Non, parceque le public ne l'exige pas; et puis, parce qu'il n'est pas de l'intérêt de l'auteur d'être par anticipation ses idées, et de les priver par là d'une partie de leur fraîcheur. Si par un prologue l'on instruisait le public de ce qui doit se passer dans le courant d'une pièce, on affaiblirait considérablement l'intérêt de l'ouvrage. Il en est de même de cette sorte d'ouvertures. Aussi sont-elles très médiocres pour ne pas dire mauvaises, quand on les compose dans ce genre.

Cependant une idée heureuse ou originale qui se trouve dans le courant de l'opéra, peut servir de temps à autre dans l'ouverture, où l'on est à même de la développer et d'en tirer un parti très avantageux: Il n'y a dans les arts nulle règle sans exceptions.

REGLES À OBSERVER.

L'ouverture d'un opéra comique doit être gaie, légère, et respirer la grâce et la fraîcheur. Un tel morceau peut s'adapter à tous les opéras comiques.

L'ouverture pour un ouvrage sérieux, ou pour une tragédie lyrique doit être noble ou imposante. C'est la seule règle que l'on puisse donner raisonnablement à un compositeur pour faire ses ouvertures.

L'ouverture est presque toujours précédée d'une introduction. Cette introduction est plus ou moins importante, sévère et mystérieuse pour un opéra tragique: Elle doit l'être au contraire beaucoup moins pour un ouvrage gai.

Quant à la vraie coupe d'une ouverture, qui est un morceau de symphonie, voyez le 4^e Livre de notre traité de haute composition, ou l'on trouve aussi un article sur l'introduction. Au reste, une ouverture atteindra le but dès qu'elle plaira au public et dès qu'elle ne fera pas de contre-sens avec le sujet dont elle dépend, n'importe la coupe ou le cadre dans lesquels on la conçoit.

Soll die *Ouverture* dasjenige voransmahlen, was im Laufe der Oper vorkommt, indem sie die interessanten Motive vorführt, welche man in den spätern Tonstücken der Oper antrifft? Nein, weil das Publikum dieses nicht begehret, und weil es nicht im Vortheil des Tonsetzers liegt, schon voraus seine Ideen abzunützen, und ihnen dadurch den Reiz der Neuheit zu rauben. Wenn man in einem Prolog das Publikum in voraus unterrichten wollte, was im Laufe eines Schauspiels vor sich gehen wird, so würde man das Interesse des Werkes beträchtlich vermindern. So ist es auch mit Ouverturen dieser Art. Auch sind sie sehr mittelmässig, wo nicht schlecht, wenn man sie auf diese Art componirt.

Indessen kann eine glückliche oder originelle Idee, welche sich im Laufe der Oper vorfindet, allerdings bisweilen in der Ouverture angebracht werden, wo man die Gelegenheit hat sie durchzuführen, und auf vortheilhafte Art zu benützen: In den Künsten gibt es keine Regel ohne Ausnahmen.

REGELN ZU BEOBACHTEN.

Die *Ouverture* einer komischen Oper muss leicht und heiter sein, und Freiheit und Grazie athmen. Ein solches Tonstück kann bei allen komischen Opern verwendet werden.

Die *Ouverture* für ein ernstes Werk, oder oder für eine lyrische Tragödie muss edel oder grossartig gehalten sein. Das ist die einzige Regel, welche man vernünftigerweise einem Tonsetzer gehen kann, wenn er seine Ouverture schreibt.

Die *Ouverture* fangt fast immer mit einer *Introduction* an. Diese *Introduction* ist bei einer tragischen Oper mehr oder minder wichtig, streng und geheimnissvoll. Sie darf dieses jedoch weit weniger bei einem lustigen Opernstoffe sein.

Was die eigentliche Form oder den Rahmen einer *Ouverture* betrifft, welche ein *Sinfonie*-Stück ist, so sehe man das 4^{te} Buch unsrer Abhandlung über die höhere Composition (10^{ter} Theil) wo auch ein Artikel über die *Introduction* befindlich ist. Übrigens wird jede *Ouverture* ihren Zweck erreichen, sobald sie dem Publikum gefällt, und sobald sie zu dem Opernstoffe, welchem sie angehört, keinen Widersinn bildet, mag sonst ihre Form und Bauart sein, wie es dem Tonsetzer beliebt.

Quand la scène se passe dans un pays qui possède des airs nationaux connus, le compositeur est alors le maître d'introduire dans son ouverture l'un de ces airs, et d'en tirer parti. Par exemple :

Scène en Espagne { — Air d'un *Boléro*.
— Ou d'un *Fandango*.
— Ou d'une *Folie d'Espagne*.

Scène en Pologne — Un Air *Polonais*.

Scène en Ecosse — Un Air *Écossais*.

Scène en Russie — Un Air *Russe*.

Scène en Sicilie — Un Air *Sicilien*.

Scène à Venise — Une *Barcarole*.

Pour un sujet champêtre, on prend une pastorale. Pour un sujet de chasse, on emploie un air de chasse, et pour un sujet militaire, un air du mouvement de marche.

On peut peindre dans l'ouverture le caractère sauvage d'une nation barbare, c'est à dire lui donner une physionomie locale, etc.

Il y a des circonstances qui sont fort avantageuses à une ouverture mise en action, à l'instar de celle d'Iphigénie en Tauride de GLUCK.

Tous les opéras qui commencent par un événement tel qu'un orage, un incendie, un combat, un tremblement de terre, le siège d'une ville, une révolte, etc. sont susceptibles d'une ouverture en action. Ces ouvertures dramatiques sont toujours d'un effet sûr. Nous engageons à en faire usage chaque fois que l'occasion s'en présente.

De telles ouvertures en action remplacent avantageusement les introductions vocales, surtout en les entremêlant de voix chantantes, pour en faire en même temps des morceaux d'ensemble, ou des chœurs.

DE L'ENTR'ACTE

Musical.

On appelle entr'acte musical un morceau de musique instrumentale qui s'exécute entre deux actes. On en trouve fort rarement dans les opéras, 1^o parce qu'ils sont inutiles, et 2^o parce qu'on ne les écoute pas, ou à peu près.

Wenn die Handlung des Theaterstücks in einem Lande vorgeht, welches bekannte Nationalgesänge besitzt, so steht es dem Tonsetzer frei, in seine Ouverture ein solches Motiv einzuweben und durchzuführen. Z: B:

Handlung in Spanien { — Motiv eines *Boléro*.
— oder eines *Fandango*.
— oder einer *Folie d'Espagne*.

Pohlen — Motiv einer *Polonaise*.

Schottland — eines *schottischen Gesangs*.

Russland — eines *russischen Lieds*.

Sicilien — einer *Siciliana*.

Venedig — einer *Barcarole*.

Für eine ländliche Scene nimmt man ein Pastorale. Für ein Jagd-Sujet wendet man ein Jagdlied an; und für eine militärische Handlung muss man ein Marsch-tempo benutzen.

Man kann in der Ouverture den wilden Charakter einer barbarischen Nation mahlen, in dem man ihr demnach eine Local-physiognomie gibt, etc.

Es gibt Fälle, welche sehr günstig sind, um eine Ouverture mit der Handlung in Verbindung zu setzen, wie z: B: jene zu GLUCKS *Iphigénie in Tauris*.

Alle Opern, welche mit einer Begebenheit beginnen, wie z: B: ein Ungewitter, eine Feuersbrunst, ein Gefecht, ein Erdbeben, eine Belagerung, ein Aufruhr, etc. sind fähig einer solchen, mit der Handlung vereinigten Ouverture. Solche dramatische Ouverturen sind stets von einer sichern Wirkung. Wir rathen, davon jedesmal Gebrauch zu machen, wo sich die Gelegenheit dazu darbiethet.

Solche, schon zur Handlung gehörenden Ouverturen würden die Vocalintroduction vorthellhafter ersetzen, besonders wenn sie mit Gesangstimmen untermischt würden, so dass sie zugleich Ensemblestücke oder Chöre bilden.

VOM MUSIKALISCHEN

Zwischenakt.

Man nennt musikalischen Zwischenakt dasjenige Instrumentaltonstück, welches zwischen zwei Aufzügen vom Orchester ausgeführt wird. Man findet dergleichen selten in Opern, 1^{ten} weil sie unnöthig sind, und 2^{ten} weil man sie selten anhört.

En effet après avoir écouté un acte long, rempli de notes, on est bien aise de reposer son attention et ses oreilles dans l'intervalle d'un acte à l'autre, car c'est par cette raison que l'on divise un grand ouvrage en plusieurs actes. L'entr'acte devient donc importun pour les auditeurs, et ne fait que les fatiguer mal à propos aux dépens de ce qui suit. Ainsi l'on ferait bien de supprimer tout à fait les entr'actes de nos opéras, qui ne sont bons tout au plus que pour des comédies ou des tragédies dans lesquelles on ne chante presque jamais.

DES MARCHES RELIGIEUSES et militaires.

Les marches militaires sont ou des marches ordinaires, ou des marches triomphales. Ces dernières doivent être plus nobles et plus imposantes que les premières. Lorsque des troupes accompagnent un personnage d'un rang élevé, un gouverneur, un vice-roi, un prince etc: la marche doit avoir également de la dignité, de la majesté. Les unes et les autres se composent de phrases et de périodes courtes, bien rythmées, c'est à dire marchant de deux à deux, ou de quatre à quatre mesures.

Les marches religieuses ne sont bien placées que dans un opéra sérieux ou tragique. Elles sont toujours d'un mouvement lent.
P: E:

In der That, wenn man einen langen, mit Musik überfüllten Akt angehört hat, so ist man sehr froh seine Aufmerksamkeit und sein Gehör in der Zwischenzeit zwischen zwei Akten ausruhen lassen zu können, denn desshalb werden ja grosse Werke in mehrere Akte abgetheilt. Der Zwischenakt wird demnach dem Zuhörer nur lästig, indemer ihn zur Unzeit und auf Kosten des Nachfolgenden ermüdet. Demnach würde man wohl thun, aus unsern Opern alle Zwischenakte wegzulassen, die eigentlich nur in Schau- oder Trauerspielen, wo gar nicht gesungen wird, an ihrem Platze sind.

VON DEN RELIGIÖSEN UND militärischen Märschen.

Die militärischen Märsche sind entweder gewöhnliche, oder Triumphmärsche. Diese letztern müssen edler gehalten und glänzend majestätischer sein, als die Ersten. Wenn eine Person von hohem Range, ein Statthalter, Vicekönig, ein Prinz mit Truppengefolge etc: erscheint, so muss der Marsch eine höhere Würde und Haltung haben. Die Einen und die andern bestehen aus kurzen, wohl rhythmisirten Phrasen und Perioden, das heisst, von 2 zu 2 oder von 4 zu 4 Takten fortschreitend.

Die religiösen Märsche sind nur in einer ernsthaften oder tragischen Oper an ihrem Platze. Sie haben stets ein langsames Tempo. Z: B:

MARCHE RELIGIEUSE,

dans l'Opéra SAPHO.

N^o 76. Andante maestoso.

Pianoforte.

RELIGIÖSER MARSCH,

aus der Oper SAPHO.



Faire chanter un certain nombre de personnes tout en marchant est de mauvais goût, et ne produit pas d'effet, surtout dans des situations nobles, sérieuses ou imposantes. Mais d'autres personnes qui ne marchent pas et qui se trouvent en même temps sur la scène, peuvent chanter sans inconvénient durant une marche. Dans les cas où l'on exécute des marches sans y ajouter des voix, il faut les faire courtes, parce que la scène deviendrait bientôt froide, en n'y voyant point d'autre mouvement, d'autre action simultanée que celle des pieds, sans compter que ces promenades à pas réglés et mesurés sur un espace aussi exigü que la scène, n'ont rien d'intéressant.

DES MORCEAUX

que l'on exécute durant un événement quelconque qui se passe sur la scène.

Les poètes, soit pour produire plus d'effet, soit pour inventer quelque chose de neuf, mettent toute sorte d'objets et d'événements en action, qui exigent la présence d'un morceau instrumental. Ces morceaux dans lesquels on imite l'objet que l'on accompagne par la musique, sont en général de deux espèces, savoir:

1^{er} Morceaux bruyants et à grand fracas, qui sont tous du mouvement d'ALLEGRO, et pour lesquels beaucoup de compositeurs de nos jours ne trouvent pas assez d'instruments dans les orchestres. Il n'y a pas de règles à donner pour cette sorte de morceaux; tout le monde en fait comme bon lui semble. C'est un déluge de notes où l'on entasse modulation sur modulation, accords sur accords, le plus soit en sans rime ni raison. Du bruit et du fracas en sont le but.

Eine Anzahl Personen singen zu lassen, während sie im Marsche einherschreiten, ist abgeschmackt und macht keine Wirkung, besonders in grossartig edlen und ernstesten Situationen. Aber andere Personen, welche sich auf der Bühne befinden und nicht mit dem Marsche fortschreiten, können ohne Übelstand während demselben singen. In dem Falle, wenn man Märsche ohne Gesang anführt, so müssen sie kurz sein, weil die Handlung bald matt wird, wenn man da keine andere Bewegung, keine andere zusammenwirkende Handlung erblickt, als jene der Füße; ungerechnet, dass diese geregelten und taktirten Spaziergänge auf dem beschränkten Raume einer Bühne eben nicht sehr interessant sind.

VON DEN TONSTÜCKEN,
welche während einer, auf der Bühne vorfallenden Begebenheit ausgeführt werden.

Die Dichter nehmen, (sei es, um mehr Wirkung hervorzubringen, sei es, um etwas Neues zu erfinden,) alle Arten von Gegenständen und Begebenheiten zu Hilfe, welche die Ausführung eines Instrumentalsatzes erfordern. Diese Sätze, in welchen man den, von der Musik begleiteten Gegenstand durch dieselbe ausmahlt und begleitet, sind gemeinlich von zwei Arten, nämlich:

1^{ten} Sätze von grossem Lärm und Getümmel, stets im *Allegro-tempo*, und für welche unsere heutigen Tonsetzer nicht genug Instrumente im Orchester finden können. Für diese Gattung Tonstücke gibt es keine Regeln; jeder macht sie nach seinem Gutdünken. Es ist eine Fluth von Noten, wo man Modulation auf Modulation häuft, Accorde auf Accorde thürmt, und alles dieses meistens ohne zu wissen warum. Getümmel und Lärm ist der einzige Zweck.

Le public se contente de ce qui se passe sur la scène, et laisse le compositeur et son orchestre se démener à leur aise. Nous avons entendu un grand nombre de ces morceaux là, qui tous font la même impression, le même effet à peu de chose près, effet dont cependant on ne peut pas toujours se passer dans certaines situations scéniques.

2^o Les morceaux doux, calmes, pastoraux, ou religieux. Tels sont par exemple, ceux qui accompagnent une pantomime, un sacrifice, une fête champêtre, une fonction religieuse, une prière tacite; ou ceux qui peignent le calme, le silence, un ruisseau qui coule, etc. Tous ces morceaux sont d'un mouvement modéré ou lent. Ils doivent seconder le sentiment que les actions et les situations pour lesquelles on les compose, inspirent. Il faut aussi compter parmi ces productions certains airs ou morceaux que l'on exécute selon le besoin. Tels sont par exemple: un air de chasse, un air de musette, une pièce pour un instrument solo, etc.

En composant les morceaux dont nous parlons, il est nécessaire de calculer à peu près le temps de leur durée, pour que la situation théâtrale et la marche de l'action n'en souffrent pas. Il y en a qui ne peuvent avoir qu'une certaine quantité de mesures. Dans tous les cas ils deviennent vicieux dès qu'ils sont trop longs. Mais comme il est le plus souvent impossible de fixer au juste leur étendue, on est obligé de les régler, sous ce rapport, aux répétitions théâtrales qui précèdent la première représentation de l'opéra. C'est ainsi du moins qu'on le fait à Paris, où l'on consulte souvent dans ce cas le poète, le machiniste, les acteurs, le maître de ballet et même le régisseur ordinairement chargé de la mise en scène.

DES AIRS DE DANSE

dans un opéra.

Tous les ouvrages que l'on représente à l'Académie de musique de Paris contiennent des danses qui constituent le ballet d'un opéra.

Das Publikum begnügt sich mit dem, was auf der Bühne vorgeht, und lässt den Tonsetzer und das Orchester sich nach Belieben ergehen. Wir haben eine grosse Zahl solcher Tonsstücke gehört, welche alle beiläufig nur eine und dieselbe Wirkung hervorbringen: eine Wirkung, welche man übrigens bei gewissen scenischen Situationen nicht immer entbehren kann.

2^{te} Die sanften, ruhigen, pastoralen oder religiösen Sätze. Solche sind, z.B.: jene, welche eine Pantomime, ein Opfer, ein ländliches Fest, eine religiöse Handlung, ein stilles Gebeth begleiten; oder jene, welche eine Ruhe, ein Stillschweigen, einen rauschenden Bach, etc. bezeichnen. Alle solche Sätze haben ein gemässigttes oder langsames Tempo. Sie müssen der Empfindung entsprechen, welche die Situationen einflössen, für welche sie componirt sind. Zu diesen Tonsätzen muss man auch gewisse Gesänge oder Musikstücke rechnen, welche nach dem Bedürfniss der Handlung ausgeführt werden müssen. Solche sind z.B.: ein Jagdlied, ein Schalmeyenlied, ein Satz für ein Instrument solo, etc. etc.

Indem man ein solches Tonsstück, von dem wir sprechen, componirt, ist es nothwendig, die Dauer desselben zu berechnen, damit die theatralische Situation und der Gang der Handlung darunter nicht leide. Es gibt deren, die nur eine gewisse Anzahl von Takten enthalten dürfen. In allen Fällen ist deren zu lange Dauer schädlich. Aber da es meistentheils unmöglich ist, ihre Länge genau zu bestimmen, so ist man genöthigt, in dieser Hinsicht bei den Theaterproben, welche vor der ersten Vorstellung der Oper Statt haben, dieselben erst gehörig zu regeln. So geschieht es in Paris, wo man oftmals den Dichter, den Maschinisten, die Sänger, den Balletmeister, und selbst den gewöhnlichen *Régisseur*, der das Ganze in *Scene* setzt, zu Rathe zieht.

VON DEN TANZSTÜCKEN

in einer Oper.

Alle Opern, welche man in dem grossen Theater in Paris aufführt, enthalten Tänze, welche das Opernballet bilden.

Des opéras avec des ballets se donnent aussi dans d'autres Capitales de l'Europe à l'instar de Paris. Ces ballets tiennent plus ou moins à l'action du poème. Il arrive souvent qu'ils nuisent à un ouvrage au lieu de le servir. Cela est inévitable là où des ballets longs ne sont pas nécessaires à l'action. Alors, ils interrompent inutilement la marche, et affaiblissent l'intérêt du poème en le refroidissant.

Le poète ne fait qu'indiquer les endroits de son ouvrage où le ballet doit être placé. Souvent il n'y a qu'un ballet dans un opéra; souvent aussi il y en a deux.

Le compositeur après avoir terminé la partie vocale de l'opéra, se met à chercher les airs pour son ballet. Pour que ces airs soient bien appropriés au sujet de l'ouvrage, il faut qu'il médite sur la situation dans laquelle le ballet se trouve; qu'il fasse attention au pays et à l'endroit où la danse est placée; qu'il se représente bien les personnes dansants, et même leur costume; qu'il s'informe quelles sont les mœurs, les usages et le caractère des habitants du pays où l'on danse; quels sont leurs airs nationaux, leurs instruments, leurs fêtes et leurs danses. Le poète, les voyageurs, le maître de ballet et les bons ouvrages sur les costumes, les usages et les mœurs des différentes nations peuvent lui donner des renseignements sur tout cela. Ce n'est qu'après ces instructions préliminaires qui peuvent fournir au Compositeur des idées originales, des motifs d'airs piquants, des rythmes particuliers, etc: qu'il doit entreprendre ses airs de danse et en faire un certain nombre, pour que le maître de ballet puisse choisir ceux qu'il croit les meilleurs, les plus avantageux: car c'est ce dernier qui est chargé de tracer le plan du ballet et de le mettre en exécution. Il arrive presque toujours que le maître de ballet, en méditant sur la partie chorégraphique d'un opéra, trouve quelque chose de neuf touchant le ballet,

Auch in den andern Hauptstädten Europas hat man diese Opernballette bereits angenommen. Diese Ballette hängen mehr oder minder mit der Handlung des Operntextes zusammen. Oft ist es der Fall, dass sie dem Werke mehr schaden als nützen. Dieses ist da unvermeidlich, wo die langen Ballette nicht zur Handlung wesentlich nöthig sind. Sie unterbrechen da nur unnöthigerweise den Gang derselben, und schwächen das Interesse des Gedichts, indem durch sie dessen Wirkung erkaltet.

Der Dichter zeigt nur die Stellen seines Werkes an, wo das Ballet Statt finden soll. Oft ist nur ein einziges Ballet in einer Oper; oft sind auch deren zwei da.

Nachdem der Componist den *Vocal*-Theil der Oper vollendet hat, sucht er auch die Ideen zu deren Tanzstücken auf. Damit diese Ideen mit dem Stoff seines Textbuches in guter Verbindung stehen, muss er über die Situation nachdenken, in welcher das Ballet vor sich geht; er muss auf das Land und die Nation Rücksicht nehmen, wo der Tanz statt findet; er muss sich die tanzenden Personen, und selbst ihr Costume wohl darstellen; er muss sich nach den Sitten, Gewohnheiten und dem Charakter der Einwohner des Landes, wo die Tänze vor sich gehen, erkundigen; er muss deren Nationalmelodien, deren gebräuchliche Instrumente, ihre Feste und ihre Tänze kennen lernen. Der Dichter, die Reisenden, der Balletmeister, und gute Bücher über die Sitten und Gebräuche der verschiedenen Nationen können ihm hierüber die nöthigen Aufklärungen geben. Erst nach diesen vorläufigen Kenntnissen, welche dem Tonsetzer originelle Ideen, anziehende Motive und Melodien, besondere Rhythmen, etc: liefern können, darf er das Componieren seiner Tänze beginnen, von welchen er eine hinreichende Anzahl verfertigen muss, damit der Balletmeister darunter diejenigen auswähle, welche er für die besten und zweckmässigsten hält: denn dieser Letztere ist, welcher den Plan des Ballets entwerfen und in Ausführung bringen muss. Es geschieht fast immer, dass der Balletmeister, indem er über den chorographischen Theil der Oper nachdenkt, irgend

et ce à quoi le musicien n'a pas songé . Dès lors le maître de ballet demande d'autres airs de danse . Quelquefois aussi, il fournit au Compositeur de ses airs afin que celui-ci les arrange, les allonge, les développe et les mette en partition . En somme, il faut que les deux auteurs s'entendent bien, en se consultant mutuellement . De plus, les danseurs qui ont du talent, et qui doivent plus ou moins briller dans ces ballets, donnent quelquefois aussi de bons avertissements au musicien . Il faut également les écouter et les satisfaire autant que possible . Il résulte de tout ceci que les airs de danse du compositeur éprouvent presque toujours les changements suivants : 1^o On les raccourcit ou on les allonge . 2^o On les instrumente autrement . 3^o On en supprime pour en mettre d'autres à leur place . 4^o On en change le mouvement . 5^o On y fait de courtes introductions . 6^o On y ajoute des codas, etc :

Il ne s'agit pas ici de ces vieux airs de danse autrefois à la mode, connus sous les noms de : Allemande, Passe-pied, Sarabande, Gigue, Courante, Gavotte, Menuet, etc : et dont on fait à peine quelque usage de nos jours . Il faut ici de beaux morceaux de musique instrumentale, neufs, piquants, chantants, originaux, bien rythmés, riches en idées et en effets .

On sait danser de nos jours sur toute sorte de musique, pourvu qu'elle soit bien phrasée . On voit danser au grand Opéra de Paris sur des morceaux de sonates, de quatuors, de symphonies, etc : . Des airs nationaux y sont bien à leur place, quand on les emploie à propos . Un compositeur habile peut en tirer un grand parti, et faire des morceaux fort curieux et dont le type lui aura été donné par ces airs .

Dans un grand opéra en trois actes on danse ordinairement deux fois : une fois au premier ou au second acte, et ensuite à la fin du 3^{ème} .

etwas Neues für sein Ballet erfindet, woran der Tonsetzer nie gedacht hätte . In solchen Fällen begehrt der Balletmeister andere Tanzmelodien . Bisweilen liefert er dem Tonsetzer selber seine Motive, welche dann dieser ausführen, verlängern und in Partitur setzen muss . Überhaupt müssen beide Künstler sich mit einander wohl einverstehen, indem sie sich gegenseitig zu Rathe ziehen . Endlich geben selbst die Tänzer, welche Talent besitzen, und in diesen Ballets glänzen wollen, bisweilen dem Tonsetzer einen guten Rath . Auch sie müssen nicht minder angehört und ihre Wünsche möglichst befriedigt werden . Aus allem diesem folgt, dass die Tanzmusik des Tonsetzers fast immer folgenden Veränderungen unterworfen ist : 1^{tens} Man muss sie entweder verkürzen oder verlängern . 2^{tens} Man muss sie anders instrumentieren . 3^{tens} Man muss sie ganz und gar unterdrücken und eine andere schreiben . 4^{tens} Man muss ihr Tempo ändern . 5^{tens} Man muss ihr kurze Einleitungen beifügen ; 6^{tens} Man muss sie mit einer Coda versehen ; etc : etc :

Es handelt sich hier nicht um jene alten Tanzarten, welche einst in Mode waren, wie z:B: Allemande, Contratanz, Sarabande, Gigue, Courante, Gavotte, Menuet, etc : und die man jetzt kaum dem Namen nach kennt . Man bedarf hier reizender, neuer, geistreicher, melodischer, origineller, rhythmischer Sätze für Instrumentalmusik, welche reich an Ideen und an Effekten sind .

Heutzutage kann man über jede Gattung von Musik tanzen, wenn sie gut und rhythmisch phrasirt ist . Man sieht in der grossen Oper in Paris Tänze ausführen auf Sätze aus Sonaten, Quartetten, Sinfonien, etc : . Nationalmotive sind da sehr an ihrer Stelle, wenn man sie schicklich anwendet . Ein gewandter Tonsetzer kann sie sehr gut benutzen, und daraus sehr interessante Tonstücke bilden, deren Eigenthümlichkeit ihm schon eben durch diese Motive vorgezeichnet wird .

In einer grossen Oper von drei Akten tanzt man gewöhnlich zweimal : einmal im ersten oder im zweiten Akt ; und dann noch am Ende des dritten .

Le premier ballet est ordinairement plus court que le second. Le premier est composé de quatre, cinq et jusqu'à huit morceaux de musique. Le dernier en a parfois dix, et jusqu'à douze, surtout lorsque le spectacle se termine par là. Parmi ces morceaux il y en a de courts et de longs. Celui qui termine le 2^e ballet est le plus développé. Il peut avoir la longueur du Final d'une des grandes symphonies de Haydn, ou bien l'étendue d'une ouverture.

Les maîtres de ballets n'aiment pas les morceaux de danse où l'on chante en même temps, surtout ceux que le chœur accompagne, parcequ'il est difficile pour l'exécution de bien marier les danseurs avec les chanteurs, et parce que le plus souvent une partie contrarie l'exécution de l'autre: ce dont nous nous sommes aperçus maintes fois. Mais on chante et on danse quelquefois alternativement, ce qui n'a point d'inconvénient. Dans un air à couplets chanté par un coriphée, la danse peut remplacer la ritournelle finale:

Quand un morceau de danse accompagné par le chant est nécessaire, le musicien et le maître de ballet doivent s'entendre pour le placer convenablement: il y a toujours des moyens pour contenter tout le monde.

La danse est de temps en temps suspendue pour un moment et remplacée par une évolution, ou une marche, ou une distribution de couronnes ou de fleurs ou enfin par une joute, etc.:. Le musicien fait des morceaux particuliers pour ces endroits, que le maître de ballet lui demande le plus souvent.

On trouve aussi quelquefois un ou deux morceaux de danse dans les opéras comiques où l'on parle et où l'on chante alternativement. Ces danses accidentelles et sans prétention, indiquées par le Poète, sont presque toujours gaies et légères: La musique doit par conséquent en être légère, gracieuse, gaie, bien chantante, et surtout bien rythmée.

Das erste Ballet ist meistens kürzer als das zweite. Das erste besteht aus 4, 5, bis 8 Musikstücken. Das letzte hat deren zuweilen 10 bis 12, besonders wenn das ganze Werk damit endigt. Unter diesen Tonstücken gibt es kurze und lange. Jenes, welches das zweite Ballet beschliesst, ist das am meisten entwickelte. Es kann die Länge eines *Finale* aus einer grossen *Haydn'schen Sinfonie*, oder die Ausdehnung einer *Ouverture* haben.

Die Balletmeister sind keine Freunde derjenigen Tanzstücke, in welchen zu gleicher Zeit gesungen wird, besonders wo auch der Chor mitsingt, weil es bei der Aufführung schwer ist, die Tänzer mit den Sängern genau zu vereinigen, indem meistens der eine Theil den Andern in der Ausführung hindert, wie wir es oft bemerkt haben. Aber bisweilen singt und tanzt man abwechselnd, was niemals Schwierigkeiten macht. In einer *Arie* mit Strophen, welche von einem Solosänger vgetragen wird, kann der Tanz jedesmal anstatt dem Schluss = Ritornell eintreten.

Wenn es nothwendig ist, ein Tanzstück einzuführen, welches vom Gesang begleitet wird, so müssen der Tonsetzer und der Balletmeister sich mit einander einverstehen, um dieses schicklich anzubringen: denn es gibt stets Mittel, um beide Theile zufrieden zu stellen.

Bisweilen wird der Tanz auf einen Augenblick unterbrochen, und durch irgend eine Bewegung, einen Marsch, durch Austheilen von Blumenkränzen, durch ein Lanzenspiel, etc., ersetzt. Der Tonsetzer muss die dazu gehörigen, vom Balletmeister häufig gewünschten Tonstücke besonders schreiben.

Man findet auch bisweilen ein oder mehrere einzelne Tanzstellen in den komischen Opern, in welchen theils gesprochen, theils gesungen wird. Diese zufälligen und anspruchslosen, vom Dichter angezeigten Tänze sind fast immer heiter und leichtfertig: die Musik muss da folglich auch leicht, grazios, lustig, melodios, und vor allem gut rhythmisirt sein.

Lorsqu'un compositeur fait pour la première fois des airs de danse, il n'a rien de mieux à faire que de consulter un habile maître de danse, et de se laisser guider par lui : il sera bientôt au fait de ce qu'il doit savoir.

DES RITOURNELLES.

On appelle généralement ritournelles toutes les phrases qui se trouvent dans la musique vocale, et qui s'exécutent par les instruments seuls. Ces ritournelles jouent un rôle assez important dans la musique dramatique pour mériter ici un article séparé. Cet article devient d'autant plus nécessaire, que des ritournelles déplacées ou dont on fait un abus, nuisent considérablement à un opéra. Pour compléter cet objet, nous nous permettrons de répéter ici quelques observations à ce sujet, faites déjà dans les articles précédents.

1^o Tout ce qui se compose pour une voix seule, comme cavatine, rondeau, air, doit être précédé d'une ritournelle de quatre mesures au moins. Elle a pour but de séparer, et de faire mieux distinguer chacun de ces morceaux de ce qui le précède. C'est une espèce d'annoncé ou d'avertissement pour le public de ce qui va suivre, pour qu'il y porte une attention particulière. Elle doit de plus assurer l'acteur sur le mouvement de la mesure et le ton du morceau, le faire reposer un moment s'il était fatigué de ce qui a précédé son air. Cette ritournelle ne devrait pas surpasser sans nécessité le nombre de huit mesures. Etant longue, elle refroidit la scène et diminue l'attention de l'auditeur. Dans le courant d'un grand air divisé en deux parties, une ritournelle de quatre à huit mesures entre les deux parties de l'air, est également nécessaire pour faire respirer et reposer le chanteur, et pour indiquer la séparation entre les deux parties.

Dans le courant d'un air court tel que chanson, romance et cavatine, une ritournelle n'est

Wenn ein Tonsetzer zum erstenmal Tanzmusik schreiben soll, so ist nichts besseres zu thun, als einen geschickten Tanzmeister zu Rathe zu ziehen, und sich von ihm leiten zu lassen: er wird da am schnellsten erfahren, was er thun und lassen soll.

VON DEN RITORNELLEN.

Ritornelle nennt man überhaupt alle jene Phrasen, welche in der Vocalmusik vorkommen, und von den Instrumenten allein vorgetragen werden. Diese Ritornelle sind in der dramatischen Musik wichtig genug, um hier einen besonderen Artikel zu verdienen. Dieser Artikel ist um so nothwendiger, als übelangebrachte, oder gemischte Ritornelle einer Oper beträchtlich schaden können. Zur Vervollständigung dieses Gegenstandes erlauben wir uns, hier einige Bemerkungen zu wiederholen, welche bereits in den vorhergehenden Abschnitten gemacht worden sind.

1^{tes} Jedem, für eine einzige Singstimme componirten Tonstücke, wie z. B.: *Cavatine, Rondo, Arie*, muss ein Ritornell von wenigstens 4 Takten vorangehen. Dieses Ritornell hat den Zweck, jedes dieser Tonstücke von dem abzusondern, was ihm vorangeht. Es ist eine Art von Ankündigung für das Publikum von dem, was nachfolgen soll, um dessen besondere Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Überdies muss es den Sänger über das *Tempo* und die Tonart des Gesangstückes sicherstellen, so wie auch ihn ein wenig ausruhen lassen, wenn er vom Vorhergehenden ermüdet ist. Dieses Ritornell darf ohne Nothwendigkeit nicht die Zahl von acht Takten übersteigen. Ist es zu lang, so macht es die Handlung matt, und vermindert die Aufmerksamkeit des Zuhörers. Im Laufe einer grossen zweitheiligen Arie ist ein Ritornell von 4 bis 8 Takten zwischen beiden Abtheilungen gleichfalls nothwendig, um den Sänger ausruhen zu lassen, und um eben diese Abtheilung zu bezeichnen.

Im Laufe eines kurzen Lieds, einer Romanze und Cavatine ist ein Ritornell nicht nothwendig:

pas nécessaire: cependant il peut se trouver des cas où une petite ritournelle de deux ou de quatre mesures au plus, pourrait y trouver sa place.

Tous ces petits airs se terminent par une ritournelle qui ne doit jamais être longue sans nécessité. Quatre mesures suffisent.

La ritournelle finale sert pour indiquer la fin du morceau, pour donner le temps d'applaudir, pour faire reposer un instant les acteurs, et pour marquer la séparation des couplets.

Chaque fois qu'un chœur termine un air quelconque, il faut qu'il entre immédiatement après la voix solo: une ritournelle placée entre les deux est inutile et froide. Après ce chœur, ou bout de chœur, elle n'est pas non plus nécessaire, attendu que le chœur la remplace.

2^o Les récitatifs simples ne doivent pas avoir de ritournelles, ni au commencement, ni dans le courant, ni à la fin; sauf trois ou quatre notes en unisson, ou le même nombre d'accords que l'on frappe de temps en temps pour amener une modulation, et cela encore fort rarement.

3^o Les ritournelles deviennent d'un grand intérêt dans les récitatifs obligés où elles sont indispensables: il y en a plus ou moins dans un seul récitatif. On peut y reproduire à plusieurs reprises une même ritournelle, pourvu toutefois que cela se fasse dans d'autres tons, et que la situation ou les circonstances permettent cette répercussion. Il y a des ritournelles qui sont plus ou moins longues, c'est-à-dire qui ont de deux jus- qu'à six et huit mesures; et il ne faut pas surpasser sans nécessité ce dernier nombre. Des ritournelles longues et fréquentes sont toujours vicieuses, et ne sont à leur place que là où il se passe en même temps sur la scène quelque chose qui occupe fortement les yeux et l'attention des spectateurs, comme

doch kann es Fälle geben, wo ein kleines Ritornell von zwei bis vier Takten schicklich Platz finden könnte.

Alle diese kleinen Gesangstücke müssen am Schlusse ein Ritornell haben, welches jedoch niemals ohne besondere Ursachen lang sein darf. Vier Takte reichen hin.

Das Schluss-Ritornell dient als Anzeige vom Schlusse des Gesangstückes, um Zeit zum Applaudieren zu geben, um einen Augenblick die Sänger sich erholen zu lassen, und auch um die Absonderung der Strophen zu bezeichnen.

Jedesmal, dass ein *Chor* irgend eine *Arie* beschliesst, muss er unmittelbar nach der Solo-stimme eintreten: Ein Ritornell zwischen beiden wäre unnütz und matt. Nach diesem Chorsatz wäre es eben so unnütz, da der Chor selber schon das Ritornell bildet.

2^{tens} Die einfachen *Recitative* dürfen weder Anfangs, noch im Laufe, noch am Schlusse Ritornelle erhalten; ausgenommen drei oder vier Noten im Unison, oder eben so viele Accorde, welche man von Zeit zu Zeit anschlägt, um eine andere Modulation herbeizuführen; und auch dieses nur sehr selten.

3^{tens} Dagegen sind die Ritornelle im obligaten Recitativ von grossem Interesse, und da auch unentbehrlich: es gibt deren in einem einzigen Recitativ eine kleinere oder grössere Anzahl. Man kann da mehrmal ein und dasselbe Ritornell wiederholen, wenn es jedoch jedesmal in einer andern Tonart geschieht, und wenn die Situation und die Umstände diese Wiederholung erlauben. Es gibt Ritornelle, welche mehr oder minder lang sind, das heisst, welche von zwei bis zu sechs, oder acht Takten enthalten; und diese letzte Zahl darf man ohne besondere Nothwendigkeit nicht überschreiten. Lange und häufige Ritornelle sind stets ein Gebrechen, und nur da an ihrem Orte, wo während dem auf der Bühne irgend etwas vorgeht, das die Augen und die Aufmerksamkeit der Zuschauer sehr stark anzieht, wie z. B.:

p:e: un naufrage, une inondation, un duel, etc.:

Il y a des situations où le Compositeur est obligé, pour imiter plus fidèlement, de changer souvent de mesure, de mouvement de mesure, et d'inventer fréquemment de nouvelles ritournelles, telles sont p:e: une description d'objets très différents; le combat entre des passions diverses; des changements subtils de différents projets; la variété d'objets qui se présentent et se succèdent sur la scène durant le récitatif, etc.: . Ainsi, dans toutes ces circonstances le Compositeur fera bien de changer souvent le mouvement de mesure, et d'inventer de nouvelles ritournelles. Un changement fréquent de mesure ne se fait cependant que très rarement.

Le récitatif obligé ne doit jamais terminer par une ritournelle quand il est suivi d'un morceau mesuré quelconque, la ritournelle étant alors toujours vicieuse; mais le morceau doit avoir une ritournelle.

4^e Après le motif du rondeau, on peut faire deux ou quatre mesures de ritournelle, pour faire mieux sentir sa fin et pour le séparer de la période suivante. Cette petite ritournelle est bonne chaque fois que l'on reprend le motif, sauf la dernière fois, c'est-à-dire lorsque le motif précède la coda qui doit s'attaquer immédiatement après.

5^e Le duo a ordinairement une ritournelle initiale et une ritournelle finale; mais dans le courant il peut s'en passer, si des circonstances n'en exigent pas. Nous ne comptons pas ici de petites ritournelles passagères d'une ou de deux mesures, et qui dépendent souvent de la nature des idées musicales.

6^e Le trio, le quatuor, et en général tous les morceaux d'ensemble, n'importe le nombre de voix, ont le plus souvent une ritournelle au commencement et à la fin. Dans le courant de ces morceaux, elles sont généralement inutiles et froides, sauf ces petites

ein Schiffbruch, eine Überschwemmung, ein Zweikampf, etc.:

Es gibt Situationen, wo der Tonsetzer genöthigt ist, wegen getreuerer Nachahmung der Handlung, die Taktart und das Tempo oft zu wechseln, und sehr oft neue Ritornelle zu erfinden: wie z:B: bei einer Beschreibung sehr verschiedener Gegenstände; bei dem Kampfe zwischen entgegengesetzten Leidenschaften, welche während dem Recitativ auf der Scene sich darstellen und einander nachfolgen, etc.: . In allen solchen Umständen wird der Tonsetzer wohl thun, recht oft das Tempo zu wechseln, und neue Ritornelle zu erfinden. Ein häufiger Wechsel der Taktart ist jedoch nur sehr selten anwendbar.

Das obligate *Recitativ* darf nie mit einem Ritornell endigen, wenn irgend ein taktirtes Tonstück nachfolgt, da hier ein Ritornell stets ein Fehler wäre; aber das nachfolgende Tonstück muss mit einem Ritornell beginnen.

4^{tens} Nach dem *Thema* eines *Rondo* kann man zwei oder vier Takte Ritornell anbringen, um dessen Ende fühlbarer zu machen und es von der nachfolgenden Periode abzusondern. Dieses kleine Ritornell ist jedesmal gut, so oft das *Thema* wiederkehrt, ausgenommen das letztmal, nämlich, wenn dem *Thema* die *Coda* nachfolgt, welche sogleich und unmittelbar eintreten muss.

5^{tens} Das *Duett* hat gewöhnlich ein Ritornell beim Anfang und beim Schluss; aber im Laufe kann es dasselbe entbehren, wenn die Umstände es nicht erfordern. Wir rechnen jedoch hier nicht kleine durchgehende Ritornelle von einem oder zwei Takten, welche oft von der Beschaffenheit der musikalischen Ideen abhängen.

6^{tens} Das *Terzett*, *Quartett* und überhaupt alle Ensemblestücke, aus wieviel Stimmen sie auch bestehen mögen, haben meistens zum Anfang und am Schlusse ein Ritornell. Im Laufe dieser Stücke sind sie meistens matt und unnütz, mit Ausnahme kleiner durchgehender Ritornelle, von

ritournelles passagères dont nous avons parlé ci-dessus, et que le sentiment et l'inspiration indiquent au compositeur. Ces mêmes remarques sont en même temps applicables aux chœurs.

Un Compositeur intelligent sentira facilement lorsqu'il faudra faire des exceptions à toutes ces règles. P.e: un morceau d'ensemble au moment de finir est interrompu subitement, soit par l'arrivée d'un nouveau personnage inattendu, soit par un événement extraordinaire: dans ce cas une ritournelle finale n'aurait pas le sens commun; et si le Compositeur commettait cette faute, le Poète, le régisseur et surtout les acteurs la lui feraient bientôt sentir en répétant son ouvrage. — Autre exemple: un chœur menaçant et inattendu surprend les acteurs présents sur la scène: une ritournelle initiale à ce chœur serait tout à fait déplacée. — Troisième exemple: Un morceau d'ensemble ou un chœur sont interrompus par une musique instrumentale et inattendue: on l'écoute... elle cesse... le morceau ou le chœur continuent. Cette musique, souvent militaire, est donc une ritournelle intermédiaire, de huit à seize mesures, pour ces morceaux.

Nous pourrions citer une quantité d'exceptions de cette nature si cela était nécessaire: le bon sens du Compositeur suffit pour savoir ce qu'il faut faire et ce que la situation exige.

7^e Lorsqu'un morceau finit et que le suivant commence par une ritournelle, cette rencontre de deux ritournelles différentes produit généralement un mauvais effet. Il faut supprimer l'une des deux chaque fois que la situation n'en exige pas deux de suite, ce qui est fort rare. En supprimant l'une des deux, on choisira celle qui est la moins nécessaire. Si l'on supposait que le morceau précédent dût être applaudi, il vaudrait mieux dans ce

denen wir eben sprachen, und welche das Gefühl und die Begeisterung dem Tonsetzer angeben. Diese Bemerkungen sind auch auf die Chöre anwendbar.

Ein Tonsetzer von Verstand wird leicht fühlen, wann man von allen diesen Regeln Ausnahmen machen soll. Z.B.: ein Ensemblestück, das eben enden soll, wird plötzlich unterbrochen; sei es durch die Ankunft einer neuen unerwarteten Person, oder durch ein ausserordentliches Ereigniss. In diesem Falle wäre ein Schluss-Ritornell völlig widersinnig; und wenn der Tonsetzer diesen Fehler begehen würde, so würden bei der Probe der Dichter, der Regisseur und vorzüglich die Sänger es ihn bald fühlen lassen. — Anderes Beispiel: Ein drohender und unerwarteter Chör überfällt plötzlich die auf der Bühne anwesenden Sänger: da wäre ein Einleitungs-Ritornell zu diesem Chör völlig unschicklich. — Drittes Beispiel: Ein Ensemblestück oder ein Chör werden plötzlich durch eine unerwartete Instrumentalmusik unterbrochen: man horcht... sie hört wieder auf... und das Ensemblestück oder der Chör werden fortgesetzt. Diese, (oft militärische) Musik bildet demnach ein Zwischenritornell von 8 bis 16 Takten für das Vocalstück.

Wir könnten eine Menge solcher Ausnahmen anführen, wenn dieses nöthig wäre; der richtige Sinn des Tonsetzers reicht aber hin, um zu wissen, was er thun soll und was die Situation erfordert.

7^{tens} Wenn ein Tonstück mit einem Ritornell endet, und wenn das nachfolgende mit einem solchen anfangt, so bringt dieses Beegnen zweier Ritornelle meistens einen übeln Effekt hervor. Man muss jedesmal, wo die Situation nicht zwei Ritornelle nacheinander erfordert, (was sehr selten geschieht) das Eine derselben unterdrücken. Bei diesem Weglassen streicht man das minder Nothwendige. Wenn man voraussetzte, dass das vorhergehende Tonstück applaudiert werden

cas faire un silence dans l'orchestre, que de finir par une ritournelle, lorsque le morceau suivant en exige une. Quand celui-ci est dans un tout autre ton, et qu'il peut se passer d'une ritournelle initiale, il suffit pour indiquer ce ton aux chanteurs de frapper seulement dans l'orchestre l'accord sur lequel il faut entrer.

Comme chaque règle a ses exceptions, nous indiquerons ici l'occasion où les deux ritournelles en question pourraient se rencontrer sans inconvénient.

Un morceau finit. — Les acteurs quittent la scène sur une ritournelle qui est ici bien placée. — Un personnage important entre sur la scène: il faut l'annoncer par une ritournelle particulière pour indiquer son rang. — Voilà deux ritournelles qui se suivent naturellement et convenablement. Mais il faut alors que les deux ritournelles soient fort différentes, et qu'elles produisent une espèce de contraste.

Quand le personnage important déclame un récit simple, la ritournelle qui l'a annoncé devient dans ce cas une ritournelle isolée, parce qu'elle n'appartient ni au morceau précédent, ni à ce récit; attendu qu'un récit simple ne peut pas recevoir une ritournelle, surtout de cette espèce. Voilà donc en même temps un exemple d'une ritournelle isolée, et dont on trouve souvent des exemples dans les grands opéras.

8^e Les ritournelles longues, de 16 ou 20 mesures et plus, deviennent généralement vicieuses; et lorsqu'elles sont inutiles, ou lorsqu'elles arrêtent l'action qui exige au contraire que l'on marche en avant, elles deviennent impardonnables et par conséquent intolérables. Méfiez vous toujours des ritournelles trop longues ou oisives.

En méditant bien ce qui se passe sur la scène, en consultant le Poète et surtout les acteurs qui ont du talent et de l'expérience, vous éviterez ces fautes-là.

wird, so ist es in diesem Falle besser das Orchester ein Weilchen stille stehen zu lassen, als mit einem Ritornell zu schliessen, wenn das nachfolgende Tonstück ein Ritornell als Einleitung fordert. Wenn dieses Letztere in einer ganz andern Tonart anfangt, und eben keines Einleitungsritornells bedarf, so reicht es hin, den Sängern diese Tonart durch einen Accord anzuzeigen, welcher im Orchester angeschlagen wird.

Da jede Regel ihre Ausnahmen hat, so wollen wir auch hier die Gelegenheiten andeuten, wo die zwei eben besprochenen Ritornelle einander ohne Übelstand begegnen können.

Ein Tonstück endet. — Die Sänger verlassen die Bühne unter einem Ritornell, welches hier wohl angebracht ist. — Eine wichtige Person tritt sodann auf die Bühne: sie muss durch ein besonderes Ritornell angekündigt werden, welches ihren Charakter bezeichnet. — Da sind nun zwei Ritornelle, welche einander natürlich und sichtlich nachfolgen. Aber in diesem Fall müssen diese beiden Ritornelle von einander sehr unterschieden sein, und eine Art von Contrast hervorbringen.

Wenn diese wichtige Person nur ein einfaches Recitativ vorzutragen hat, so ist das Einleitungs-Ritornell für sich bestehend, weil es weder dem vorhergehenden Musikstück, noch dem Recitativ angehört; indem ein einfaches Recitativ kein Ritornell (besonders von dieser Gattung) erhalten darf. Hier ist also zugleich das Beispiel eines abgesonderten, für sich bestehenden Ritornells, wovon man oft Beispiele in grossen Opern findet.

Stens Die langen, 16, oder 20, oder mehr Takte dauernden Ritornelle sind im Allgemeinen immer verfehlt; denn wenn sie unnöthig sind, und wenn sie die Handlung aufhalten, welche im Gegentheil immer vorwärts schreiten soll, so sind sie unverzeihlich und folglich nicht zu dulden. Man muss allzulangen und müssigen Ritornellen stets misstrauen.

Wer über die, auf der Bühne vor sich gehende Handlung wohl nachdenkt, wer den Dichter, und vorzüglich die Sänger von Talent und Erfahrung zu Rathe zieht, wird diese Fehler vermeiden.

Les ritournelles d'un opéra comique sont en général gaies, légères, fraîches ou gracieuses: celles qui appartiennent à l'opéra seria sont au contraire nobles, sérieuses, mystérieuses ou imposantes.

Nous terminerons la partie instrumentale de ce traité par les observations suivantes.

DE QUELQUES EFFETS PARTICULIERS touchant l'orchestre.

On a observé que les combinaisons ci-après produisent un effet plus ou moins heureux:

1^{re} *Des traits en unisson exécutés par un grand nombre d'instruments pourvu qu'ils ne soient pas de longue durée, ni trop souvent employés. Ils ont l'avantage de ne rien diminuer, ni de la force ni de l'énergie de l'orchestre; de plus, ils font reposer l'harmonie qui se présente ensuite avec plus de charme et d'intérêt.*

2^e *L'harmonie à deux parties seulement, mais exécutée avec la masse de l'orchestre, en divisant ce dernier en deux fractions à peu près de la même force. Ainsi tous les instruments graves tels que: Contrebasses, Violoncelles, Bassons, Trombones, Altos et Cors peuvent exécuter une partie de cette harmonie, tandis que les autres instruments plus aigus en font la seconde partie; ou bien tous les instruments à vent font la partie supérieure, et tous les instruments à cordes la partie inférieure.*

Les instruments peuvent se croiser, pourvu toutefois que les contre-basses demeurent dans la région la plus grave des sons.

3^e *Tous les instruments à cordes à l'unisson, faisant la basse avec une harmonie douce et calme, exécutée par les instruments à vent. Pour réaliser cette proposition, il faut que quelques instruments à vent graves tels que Cors, Trombones ou bassons doublent en même temps la partie des instruments à cordes, en la simplifiant si elle était trop figurée; c'est à dire en mettant moins de notes dans les instruments à vent.*

4^e *Un dialogue entre les instruments à*

Die Ritornelle einer komischen Oper sind im Allgemeinen heiter, leicht, frisch, oder grazios: jene, welche für die ernsthafte Oper bestimmt sind, müssen im Gegentheil edel, ernst, mysterios oder Aufsehen erregend sein.

Wir beschliessen den Instrumental- Theil dieses Werkes mit folgenden Bemerkungen.

ÜBER VERSCHIEDENE BESONDERE Wirkungen des Orchester = Satzes.

Man hat beobachtet, dass die nachstehenden Zusammenstellungen meistens eine mehr oder minder glückliche Wirkung hervorbringen.

1^{stens} Stellen im Unison, von einer grossen Anzahl von Instrumenten ausgeführt, vorausgesetzt, dass sie weder von zu langer Dauer seien noch allzuoft angebracht werden. Sie haben den Vortheil weder von der Stärke noch von der Kraft des Orchesters etwas zu vermindern; überdiess lassen sie die Harmonie ausruhen, welche sich sodann mit mehr Reiz und Interesse darstellt.

2^{tens} Die bloss zweistimmige Harmonie, aber von der ganzen Orchestermasse ausgeführt, indem dasselbe in 2 beiläufig gleich starke Theile abgetheilt wird. Demnach können alle tiefen Instrumente, wie: *Contrabässe, Violoncelle, Fagotte, Posaunen, Violon* und *Hörner*, die eine Stimme dieser Harmonie ausführen, während die andern hohen Instrumente die andere Stimme bilden; oder auch, alle Blasinstrumente führen die obere Stimme, und alle Saiteninstrumente die untere aus.

Die Instrumente können sich kreuzen, jedoch stets in der Art, dass die Contrabässe in der tiefsten Lage der Töne bleiben.

3^{tens} Alle Saiteninstrumente im Unison, welche den Bass einer sanften und ruhigen Harmonie bilden, die von den Blasinstrumenten ausgeführt wird. Um diese Wirkung zu erreichen müssen einige tiefe Blasinstrumente, wie die Hörner, Posaunen, oder Fagotte zu gleicher Zeit die Stimme der Saiteninstrumente verdoppeln, indem sie sie vereinfachen, wenn selbe zu stark figurirt sein sollte; das heisst, indem in die Blasinstrumente weniger Noten gesetzt werden.

4^{tens} Ein *Dialog* zwischen den Saiten- und den

cordes et les instruments à vent, comme par exemple : Trois Violoncelles alternant avec trois instruments à vent, et doux.

5^o Une phrase **Forte** en la répétant **Piano**, et en l'exécutant par la partie la plus suave de l'orchestre.

6^o Quand on veut faire valoir un chant d'une manière imposante, il faut le faire exécuter par la masse des instruments à vent, sauf les Cors, les Trompettes et les Trombones. On peut encore y ajouter les premiers violons, si on le veut. Le reste de l'orchestre suffit pour l'accompagner. Ou bien on fera exécuter le chant par tous les instruments à cordes (sauf les Contre-basses) en y ajoutant encore quelques instruments à vent les plus doux : le reste fera de l'harmonie.

7^o Dans le cas où la masse de tout l'orchestre reste trop longtemps en permanence, il faut avoir soin d'alterner les différentes positions de l'harmonie. Parmi ces positions il y en a 1^o où les parties sont plus ou moins éloignées les unes des autres ; 2^o où elles sont plus ou moins rapprochées ; 3^o où les octaves sont plus ou moins remplies.

8^o Il y a des circonstances où tout l'orchestre peut exécuter des phrases, et les exécuter **Piano**. Ce **Piano** avec la masse de l'orchestre est d'un effet bien différent de celui que l'on rend seulement par quelques instruments. Ainsi le Compositeur peut varier aussi ses effets d'orchestre là où il est obligé de faire un **Piano** trop prolongé. A cette fin, il peut employer non seulement telle ou telle autre fraction de son orchestre, mais encore tous les instruments qu'il a à sa disposition.

Chaque fois que le Compositeur compte beaucoup sur l'effet d'un instrument, ou de quelques instruments, il ne faut pas qu'il les emploie dans le morceau précédent. S'il n'observe pas cette règle, son effet sera manqué.

Chaque fois que le Compositeur veut frapper un grand coup avec l'orchestre complet, il est de son intérêt de ne pas le faire entendre complet dans le morceau précédent ; sans quoi son effet sera, sinon usé, au moins considérablement affaibli.

Blasinstrumenten, wie z. B. : drei Violoncelle, welche mit drei sanften Blasinstrumenten abwechseln.

5^{tens} Eine Phrase **Forte** ausgeführt und hierauf **Piano** wiederholt, indem sie da durch den sanftesten Theil des Orchesters vorgetragen wird.

6^{tens} Wenn man einen Gesang auf eine imposante Art geltend machen will, so muss man ihn durch die Masse der Blasinstrumente ausführen lassen, ausgenommen die Hörner, Trompeten und Posaunen. Man kann noch die ersten Violinen beifügen, wenn man will. Das übrige Orchester reicht hin um hiebei zu accompagnieren. Oder man lässt auch wohl den Gesang durch alle Saiteninstrumente ausführen, (ausgenommen die Contrabässe) indem man noch einige von den sanftesten Blasinstrumenten beifügt: die Übrigen führen die Harmonie aus.

7^{tens} In dem Falle, wenn die Masse des ganzen Orchesters zu lange beschäftigt ist, muss man Sorge tragen, die verschiedenen Lagen der Harmonie zu verändern. Unter diese Lagen gehören :

1^{tens} jene, wo die Stimmen von einander mehr oder weniger entfernt sind ; 2^{tens} wo sie mehr oder weniger nahe an einander gerückt werden ; 3^{tens} wo die Octaven mehr oder minder ausgefüllt sind.

8^{tens} Es gibt Fälle, wo das ganze volle Orchester Phrasen ausführt, aber **piano**. Dieses **piano** mit der Masse macht eine ganz andere Wirkung als jenes, welches nur von einigen Instrumenten hervorgebracht wird. Demnach kann der Tonsetzer auch da in seine Effekte Abwechslung bringen, wo er genöthigt ist, ein **Piano** allzu sehr zu verlängern. Er kann zu diesem Ende nicht nur diese oder jene Abtheilung des Orchesters, sondern alle ihm zu Gebote stehenden Instrumente anwenden.

Jedesmal, dass der Componist sich eine besondere Wirkung von einem einzelnen Instrumente, oder von einigen Instrumenten verspricht, muss er sie in dem vorhergehenden Tonstücke früher nicht anwenden. Wenn er diese Regel nicht beachtet, geht seine beabsichtigte Wirkung verloren.

Jedesmal, wenn der Tonsetzer mit seinem Orchester einen grossen Schlag ausführen will, liegt es in seinem Vortheil, denselben nicht früher im vorhergehenden Stück schon vollständig hören zu lassen ; weil sonst seine Wirkung, wo nicht abgenützt, doch beträchtlich geschwächt erscheint.

Anmerkungen des Übersetzers.

Obwohl der Verfasser dieses Lehrbuches die von ihm gegebenen Regeln durch Beispiele unterstützte, die gewiss für den denkenden Schüler von grossem praktischen Nutzen sind, so glauben wir doch noch die Anzahl derselben aus andern klassischen Autoren vermehren zu dürfen, da ein einzelner Autor unmöglich in allen Gattungen erschöpfend sein kann.

N. 1. Beispiel eines instrumentirten *Recitativo*, zum 2^{ten} Buch dieses Werkes, (Seite 33 bis 64).

Muertos. Mozart. *JDOMENEO.*

Oberpriester.
Gran Sacerdote

Pianoforte.

f

Da te so - lo di - pende il ri - pie - go, da
Du vermagst es al - lein die Noth zu hemmen und dem

morte trarti puoi, il resto del tuo popolo ch' es - clama s' bi - go - ti - to e da te la ju - to implo - ra e in duggian.
Tode zu entziehen die Reste deines Volkes, das er - griffen von Verzweiflung, laut nach Hülfe zu dir schreiet; du weilst

cor? al tempio si - re al tempio! qual'è, dov'è la
noch? hin, hin! zum Tempel, zum Tempel! Wer ist, wo ist das

f

vit-ti-ma?
Op-fer?

a Net-tu-no rendi quello ch'è suo! non
welches du dem Meeres-got-te gelobtest? Nichts
Andante.

più... sa-cro mi-ni-stro e voi po-po-li u-di-te!
mehr... hört es ihr Priester, und du Volk vernimm es dann!

la vit-ti-ma e Idamante!
Je-da-man-tus ist das Op-fer!

Adagio.

coror ve drate
und nun sehet

ah numi
ihr Götter,

con qual ci-glio
ach wie schmerzlich

f Andante.

sve-nar il ge-ni-tor il proprio fi-glio!
der Va-ter seinen Sohn euch selber wei-het!

dim. *p*

Nº. 2. Beispiel einer *Cavatine*, oder eines einfachen Liedes, für das 2^{te} Buch, zur Seite 64 bis 73.

Moderato con espressione. *Gluck. Iphigenie in Tauris.*

Iphigenie.

O toi, qui pro-longes mes
O! du die mir das Leben

Pianoforte. *p*

D. & C. N^o 6684. E

jours reprends un bien que je de-tes-te Di-a-ne, je t'im-plo-re, je t'im-
gab- nimm diess Geschenk, o nimm es wieder Di-a-na, dir fleh ich, ach, lass

ple-re arrê-tes en le cours je t'im-plo-re ar-rê-tes en le
sin-ken mich ins Grab, dir fleh ich, dir fleh ich, lass sin-ken mich ins

cours.
Grab. Re-joins J-phi-ge-
Gib jenseits die-ses

ni-e, re-joins J-phi-ge-ni-e au malheureux O-res-te, he-las! tout men
Grabs, gib jenseits dieses Grabs mich meinem Bruder wie-der, weh mir! der Tod nur

fait une loi, la mort me de-vient nécessai-re j'ai
ret-tet mich, sonst hofft ich kei-nen an-der-n Ret-ter denn wieder

va s'ele-ver contre moi les Dieux ma pa-trie e mon pe-
 mich empör = ten sich mein Volk, mein Va = ter, und die Göt =

erese: *sf*

re!
 ter!

O toi, qui pro - lon - geas mes
 O du die mir das Le = ben

f *fp* *fp* *p*

jours reprends un bien que je de tes te Di - a - ne, je t'implo - re, je t'im-
 gab nimm diss Ge = schenk, o nimm es wieder Di = a = na, dir fleh ich, ach lass

plore ar-rê-tes en le cours, je t'im - plo - re ar-rê-tes en le
 sin = ken mich ins Grab, dir fleh ich, dir fleh ich lass sin = ken mich ins

f *p*

cours.
 Grab.

f *p*

№ 3. Beispiel einer grösseren Arie zum 3^{ten} Buch. Zur Seite 78 bis 121.

Gluck. *Iphigénie in Tauris.*

Con moto.

Thous.

Pianoforte.

De noirs pressen-tements mon ame in-ti-mi-dée
Jeh fühl' in mei-ner Brust die schwarze Ah-nung to-ben

de si-nis-tres ter-reurs est sans cesse ob-se-dée — le
und der Ra-che Ge-spen-ster, sie na-hen, sie na-hen schon, das

jour bles-se mes yeux et sem-ble s'obs-cur-cir; j'é-
Licht des Tags schwindet mir und fin-ster wirds um-mich; ich

prou-ve l'ef-froi des cou-pa-bles je crois voir sous mes pas la
füh-le die Schre-cken des Mör-ders schon seh' ich un-ter mir den

ter-re s'entr'ou-vrir et l'en-fer prêt à m'en-glou-tir
Ab-grund of-fen da und Höl-len-gluth ist mir schon nah;

ff

dans ses a - by - mes ef - froy - a - - - bles dans ses a - by - mes ef - froy -
 schon ist sie da mich zu ver - schlin - - - gen in ih - re grau - en - vol - len

a - - - bles.
 Tie - - - fen.

dim. p cresc. f

Je ne sais quelle voix crie au - fond de mon coeur:
 Welch ei - ne Stim - me ruft mir aus der in - ner - sten Brust:

Lento.

p

„Trem - ble, ton sup - pli - ce s'ap - prè - te.” La nuit de ses tour - mens re -
 „Zitt - re, dei - ne Stund hat ge - schla - gen.” Die Nacht mit ih - rem Grau'n ver -
 Lento. Tempo 1^o

f ff

double encor l'horreur et les fou - dres d'un Dieu ven - geur
 dop - pelt noch die Qual und des zür - nen - den Got - tes Strahl

semblent suspen - dus sur ma tête - te, semblent suspen - dus sur ma
 zü - eket dräuend ü - her meinem Haup - te, zü - eket dräuend ü - her mei - nem

tête - te, et les fou - dres d'un Dieu ven - geur
 Haup - te, und des zür - nen - den Got - tes Strahl

sem - blent sus - pen - dus sur ma tête - te, semblent sus - pen - dus sur ma
 zü - eket dräu - end ü - her meinem Haup - te, zü - eket dräu - end ü - her mei - nem

tête - te.
 Haup - te.

Wir gehen absichtlich nur ältere Beispiele, da sie in so vieler Hinsicht Muster für alle Zeiten bleiben werden, und auch den jüngern Tonsetzern selten zu Gebote stehen. Über *Duetten, Terzetten, Ensemblestücke, etc.*, kann der Schüler in den besten neueren Opern, die in Jedermanns Händen sind, alle nöthigen Beispiele finden.

Aus derselben Ursache fügen wir noch zum Schlusse einen grossartigen, im Jahre 1743 componirten *Chor* bei, der unter die Schönsten, und doch am wenigsten Bekannten Handels gehört, und dabei auch den Beweis liefert, dass schon damals ergreifende Theater-Effekte benützt worden sind.

Dieses Beispiel bezieht sich auf das 4^{te} Buch, Seite 173, u. s. f.

Priesterchor während fortwährendem fernen Donner, und indem das heilige Feuer verlöscht.

Moderato. **Händel. Semele.**

Soprano. *A - vert these O - mens all ye Pow'rs*

Alto.

Tenore. *Wen - de die u - beln Zei - chen ab*

Basso.

Pianoforte *p* *Tymp: p*

all ye Pow'rs *all ye ew' = ge* *all ye Pow'rs* *all ye ew' = ge*

ew' = ge *Macht, all ye Pow'rs* *ew' = ge* *Macht,*

all ye ew' = ge *Pow'rs* *Macht,*

cresc.

Pow'rs *Macht* *a - vert these o - mens a - vert all ye Pow'rs*

Pow'rs *Macht* *wend' ab die Zei - chen wend' ab ew' ge - Macht*

cresc.

f a - vert these o - mens all ye Pow'rs some God a -
f wend' ab die Zei - chen ew' - ge Macht ein bö - ser
f *dim:* *p*

verse some God a - verse our ho - ly rites con -
 Gott ein bö - ser Gott stört un - sern heil' - gen
f *cresc.* *f*

trouls some God a - verse some God a -
 heil' - gen Dienst ein bö - ser Gott ein bö - ser
f

verse sur ho - ly ho - ly ho - ly rites con - troul's

heil' = = gen heil' = = gen Dienst

Gott stört un = sern hei = = li = gen heil' = = = gen Dienst

O'erwhelm'd with sudden night the day the day ex - pires

ill bo - ding der droh'n = = de

Schau - ri = ge Dunkelheit den Tag, den Tag ver = schlingt

ill der

ill der bo - ding thun - der ill bo - ding

der droh'n = de Don = ner, der droh'n = de

thun - der ill bo - ding thun - der on the

Don = ner, der droh'n = de Don = ner, rol - let

bo - ding bo - ding thun - der on the right hand rolls

der droh'n = de Don = ner, rol - let rechts, rallt rechts

ill der bo - ding thun - der on the

der droh'n = de Don = ner rol - let

thun - der on the right hand rolls on the
Don - ner rollt rechts ü = ber uns rol = let

right hand rolls on the right hand rolls on the right hand
rechts rollt rechts rol = let rechts ü = ber uns rol = let rechts ü = ber

on the right
ü = ber uns

on the right hand rolls
rol = let rechts ü = ber uns

right hand rolls
rechts rollt rechts ü = ber uns

right hand rolls ill bo - ding thun - der on the right hand ill bo - ding
rechts ü = ber uns der Donner rol = let ü = ber uns rol = let ü = ber

rolls
uns

rolls
rollt

rolls
rol = = = = let

rolls
rol = = = = let

on the right hand rolls on the right
rol = let rechts ü = ber uns rol = let rechts

ff

thunder on the right hand rolls ill boding thunder on the right hand rolls and
 uns er rollet ü = her uns der Donner rol = let rechts ü = her uns und

on the right hand rolls ill boding thunder on the right hand rolls and
 rollet ü = her uns der Donner rol = let rechts ü = her uns und

the right hand rolls ill boding thunder on the right hand rolls and
 rol = let ü = her uns der Donner rol = let rechts ü = her uns und

on the right ill boding thunder on the right hand rolls
 ü = her uns der Donner rol = let rechts ü = her uns

Jove and Jove him-self des-cends and Jove him-self des-
 Zevs und Zevs steigt selbst her-ab und Zevs steigt selbst her-

Jove him-self des-cends des-cends
 Zevs steigt selbst her-ab in Schau'r

Jove him-self des-cends and Jove him-self des-cends in
 Zevs steigt selbst her-ab und Zevs steigt selbst her-ab in

and Jove him-self des-cends in
 und Zevs steigt selbst her-ab in

p

<i>cends in Show'rs</i> ab im Schau'r	<i>to</i> zu	<i>quench our late</i> lö = sehen das	<i>pro pi - tious</i> hei = li = ge	<i>fire,</i> Feur,
<i>in</i> im	<i>Show'rs</i> Schau'r	<i>to</i> zu	<i>quench our late</i> lö = sehen das	<i>pro pi - tious</i> hei = li = ge
<i>Show'rs</i> Schau'r	<i>in</i> im	<i>Show'rs</i> Schau'r	<i>to</i> zu	<i>quench our late</i> lö = sehen das
<i>Show'rs</i> Schau'r	<i>to</i> zu	<i>quench our late</i> lö = sehen das	<i>pro pi - tious</i> hei = li = ge	<i>fire,</i> Feur,

p

<i>a vert these</i> wen = de die	<i>O - mens</i> ü = = beln	<i>all</i> Zei = = chen	<i>Pow'rs</i> ab	<i>all</i> ew' = ge	<i>Pow'rs</i> Macht
<i>a vert these</i> wen = de die	<i>O - mens</i> ü = = beln	<i>all</i> Zei = = chen	<i>Pow'rs</i> ab	<i>all</i> ew' = ge	<i>Pow'rs</i> Macht
<i>a vert these</i> wen = de die	<i>O - mens</i> ü = = beln	<i>all</i> Zei = = chen	<i>Pow'rs</i> ab	<i>all</i> ew' = ge	<i>Pow'rs all</i> Macht ew' = ge
<i>a vert these</i> wen = de die	<i>O - mens</i> ü = = beln	<i>all</i> Zei = = chen	<i>Pow'rs</i> ab	<i>all</i> ew' = ge	<i>Pow'rs</i> Macht

p

cresc.

all ye *Pow'rs* *Macht* a - vert these
 ew' = ge
 all ye *Pow'rs* *Macht* all ye *Pow'rs* *Macht*
 ew' = ge
Pow'rs *Macht* wend' ab die
 all ye *Pow'rs* *Macht*
 ew' = ge
cresc.

o - mens a - vert all ye *Pow'rs* a - vert these o - mens
 Zei - chen wend' ab ew'ge *Macht* wend' ab die Zei - chen
 f

all ye *Pow'rs* .
 ew' = ge *Macht* .
 ff

SECHSTES

BUCH

Sixième Livre.

Det. C. N° 6684. F.

Table des Matières.		Inhalt.	
VI^e LIVRE.	Page	VIT^e BUCH.	Seite
<i>Complément de l'ouvrage</i>	273	Ergänzungen zu diesem Werke.	273
<i>De l'illusion</i>	273	Von der theatralischen Täuschung.	273
<i>De la couleur locale</i>	274	Von der <i>Local-Farbe</i> , oder örtlichen Rücksichten.	274
<i>De la vérité et de l'imitation théâtrales.</i>	275	Von der theatralischen Wahrheit und Nachahmung.	275
<i>Des causes indépendantes du Compositeur, qui contribuent aux effets de la Musique scénique.</i>	279	Von den Ursachen und Mitteln, welche vom Tonset- zer nicht abhängen, um der dramatischen Musik die gehörige Wirkung zu verschaffen.	279
<i>Du genre romantique</i>	282	Von der romantischen Gattung.	282
<i>De la mise en scène d'un nouvel Opéra</i>	285	Von der <i>In die Scene-Setzung</i> einer neuen Oper.	285
<i>Remarque sur la Musique des ballets panto- mimes</i>	291	Bemerkung über die Musik zu den pantomimischen Balleten.	291
<i>Notice sur la Musique des mélodrames</i>	292	Notiz über die Musik der Melodramen.	292
<i>De la Musique d'église</i>	293	Von der Kirchenmusik.	293
<i>Remarque sur la Musique vocale hors du théâtre ou hors de l'église</i>	303	Bemerkung über die Vocalmusik, welche weder im Theater noch in der Kirche angewendet wird.	303
<i>Conclusion</i>	304	Beschluss.	304

V^olume LIVRE.

Complément

de l'ouvrage.

DE L'ILLUSION.

Tout le monde sait que le théâtre est l'empire des illusions. Il est même étonnant de voir avec quelle facilité l'on s'y représente une multitude d'objets comme autant de réalités, tandis qu'ils ne sont qu'une copie, une imitation, une charge, le plus souvent mal exécutée. On pourrait faire sur cette matière un article fort curieux, s'il s'agissait ici d'autre chose que de la musique.

Ce qui contribue le plus à produire et à entretenir cette illusion, c'est le jeu des acteurs et leur costume, car l'illusion est presque tout à fait détruite aux répétitions générales ou les acteurs ne sont point costumés.

La musique contribue fort peu à produire ou à entretenir cette illusion; car un orchestre qui joue tandis que la scène est vide, ou lorsque le rideau est baissé, n'inspire que l'idée d'un concert instrumental. C'est l'effet des ouvertures et des entr'actes.

La seule règle à donner aux compositeurs est de ne pas contrarier l'illusion qui part de la scène, et de ne pas faire des contre-sens manifestes. Or, pour ne pas tomber dans cette faute, il suffit, comme nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, que le musicien ne fasse pas de la musique triste là où il en faudrait une gaie; qu'il n'imité pas le calme lorsqu'il doit peindre l'orage; qu'il ne se mette pas en fureur lorsqu'il doit être doux et tranquille, etc: et il nous semble que le bon sens suffit pour ne pas pécher de la sorte.

V^olumes BUCH.

Ergänzungen

zu diesem Werke.

Von der theatralischen Täuschung.

Jeder weiss, dass das Theater das Reich der Täuschungen ist. Es ist in der That erstaunend, mit welcher Leichtigkeit man sich da eine Menge Gegenstände als wesentliche Wirklichkeiten vorstellt, während sie nur eine (oft sehr misslungene) Copie, Nachahmung, Übertreibung sind. Es liesse sich über diesen Gegenstand eine sehr sonderbare Abhandlung schreiben, wenn wir es hier nicht ausschliessend mit der Musik zu thun hätten.

Das, was am meisten beiträgt, diese Täuschung zu erhalten, ist das Spiel der Schauspieler oder Sänger, und ihr Kostüm, denn bei den allgemeinen Proben, wo die Schauspieler in gewöhnlicher Kleidung erscheinen, ist die Täuschung fast ganz zerstört.

Die Musik trägt äusserst wenig dazu bei, diese Täuschung zu erzeugen und zu unterhalten; denn ein Orchester, welches spielt, während die Bühne leer, oder der Vorhang herabgelassen ist, flösst nur die Idee eines Instrumental-Concerts ein. Die Ouverturen und Zwischenakte bringen nur diese Wirkung hervor.

Den Tonsetzern kann man hiebei nur die einzige Regel geben, der Täuschung, die von der Bühne ausgeht, nicht entgegen zu wirken und nicht einen auffallenden Widersinn hervorzu bringen. Um also nicht in diesen Fehler zu fallen, reicht es, wie wir schon Gelegenheit zu bemerken hatten, hin, dass der Tonsetzer da keine traurige Musik schreibe, wo eine lustige notwendig ist; dass er nicht die Ruhe mahle, wo er einen Sturm nachahmen soll; dass er nicht in Wuth gerathe, wo er sanft und ruhig sein soll, etc: und uns dünkt, dass der gesunde Verstand hinreicht, um keine solchen Fehler zu begehen.

DE LA COULEUR LOCALE.

On dit que l'on a observé la couleur locale, lorsqu'on a imité le site, les mœurs, les usages, la religion, les costumes et les habitations du pays où l'action du drame se passe: c'est l'affaire du Poète, du Décorateur, du Peintre, des Acteurs et du Costumier. Quant au Compositeur il fait à peu près sa musique comme si elle était destinée pour son propre pays. En effet, pour une pièce chinoise doit-il faire une musique chinoise? ou, pour un ouvrage dont l'action se passe en Afrique, doit-il imiter la musique des Ethiopiens ou des Egyptiens ou des Nègres? Nous ne lui donnons pas ce conseil. Tout ce qu'il peut tenter, c'est d'introduire quelquefois un air national, ou plutôt une chanson, lorsque ces airs sont avantageusement connus et qu'ils ont un intérêt mélodique. Dans ce cas il est aussi le maître d'imiter ces airs, de les allonger et de les développer. Mais lorsqu'il compose pour un pays dans lequel un instrument est particulièrement en usage, il fera bien de l'employer et d'en tirer parti. Il usera de la Harpe pour accompagner des chants ossianiques; il imitera la Mandoline en Italie, la Guitare en Espagne et la Cornemuse en Ecosse. La Guitare, la Mandoline et souvent aussi la Harpe, s'imitent dans l'orchestre par les instruments à cordes pizzicato; la Cornemuse ou le Chalumeau par le Hautbois. C'est par cette raison que l'on annonce la victoire par des Trompettes, et la chasse par des Cors. Outre cela, et selon son génie il peut encore inventer des chants plus ou moins originaux (comme dans Richard Cœur de Lion par exemple) qui par une sorte de magie favorisent tellement l'illusion, qu'on se les représente comme appartenant exclusivement au pays où la scène se passe.

VON DER LOCAL-FARBE, oder örtlichen Rücksichten.

Unter dem Ausdruck: *Die Localfarbe beobachten*, versteht man, dass die örtliche Lage, die Sitten, die Gebräuche, die Religion, die Gewohnheiten, die Kleidungsart des Landes, in welchem die Handlung des dramatischen Gedichts vor sich geht, beobachtet und nachgeahmt werden: dieses ist die Sache des Dichters, des Dekorationmahlers, der Schauspieler und des Costumiers. Was den Tonsetzer betrifft, so macht er seine Musik ungefähr so, als ob sie für sein eigenes Land bestimmt wäre. Und in der That, soll er etwa für eine chinesische Handlung eine chinesische Musik componieren? Oder für ein Drama, dessen Handlung in Afrika vor sich geht, soll er da die Musik der Äthiopier, der Egypter, oder der Neger nachahmen? Wir rathen ihm nicht dazu. Alles, was er versuchen kann, besteht darin, bisweilen eine Nationalmelodie einzuflechten, oder noch besser ein solches Lied, wenn es schon vortheilhaft bekannt ist und ein melodisches Interesse hat. In diesem Falle ist er auch Herr, diese Melodie nachzuahmen, zu verlängern, und durchzuführen. Aber wenn er für ein Land componirt, in welchem ein Instrument besonders gebräuchlich ist, so wird er wohl thun, es anzuwenden und zu benützen. Er wird die Harfe anwenden, um *ossianische* Gesänge zu begleiten; er wird in Italien die Mandoline, in Spanien die Guitare, in der Schweiz das Alpenhorn anbringen. Die Guitare, die Mandoline und oft auch die Harfe, werden im Orchester durch das *Pizzicato* der Streichinstrumente nachgeahmt; das Alpenhorn oder die Schalmaye durch die Oboe oder das Clarinett. Aus diesem Grunde wird auch ein Sieg durch Trompeten, und eine Jagd durch Waldhörner angekündigt. Ausser allem diesem, und nach Maass seines Genies, kann er auch mehr oder minder originale Gesänge nachahmen, (wie z:B: im Richard Löwenherz) wodurch eine Art von magischer Täuschung hervorgebracht wird, als ob alles dieses ausschliessend dem Lande angehörte, in welchem die Handlung Statt findet.

DE LA VÉRITÉ ET DE l'imitation théâtrales.

Lorsque les objets que l'on représente sur la scène sont imités avec tant d'art qu'ils ne laissent rien à désirer, et que l'illusion par conséquent est au comble, cette perfection imitative devient une vérité théâtrale qui dépend spécialement du talent des acteurs, et ensuite de celui du Décorateur et du Costumier.

La musique contribue en général fort peu à cette vérité théâtrale. En effet, lorsqu'on voit si souvent le public applaudir avec transport des morceaux faits dans le même goût, dans le même caractère et où tous les chanteurs rivalisent à l'envi pour faire briller le talent de leurs gosiers; quand on voit, disons-nous, que ces morceaux de la même facture sont placés dans des situations opposées, chantés par des personnages d'un rang et d'une condition tout à fait différents, ou par des nations dissimilaires, et exprimant des choses qui n'ont pas le moindre rapport entr'elles, il faut croire que le public ne veut et n'exige rien de plus, de la part d'un Compositeur, qu'une musique qui flatte son oreille sans faire des contre-sens manifestes. Il faut convenir que cette indulgence bénigne de la part du public met les Compositeurs dramatiques singulièrement à leur aise. Aussi quelques uns ne manquent pas d'en user largement, en mettant au jour sans distinction tout ce qui leur passe par la tête.

Le public Français, il y a 40 et 50 ans, était plus difficile et plus exigeant sous ce rapport que celui d'aujourd'hui. Les Compositeurs d'alors ayant une tâche plus pénible à remplir, ont cherché à imiter la vérité théâtrale autant que la Musique le permettait.

VON DER THEATRALISCHEN Wahrheit und Nachahmung.

Wenn die, auf der Bühne dargestellten Gegenstände mit so viel Kunst nachgeahmt sind, dass sie nichts zu wünschen übrig lassen, und dass folglich die Täuschung auf den höchsten Punkt getrieben wird, so wird diese Vollkommenheit zur *theatralischen Wahrheit*, welche vorzüglich von dem Talent der Darsteller und zunächst von jenem des *Decorationsmalers* und des *Costumiers* abhängt.

Die Musik trägt im Allgemeinen sehr wenig zu dieser theatralischen Wahrheit bei. In der That, wenn man so häufig sieht, wie das Publikum mit Entzücken Tonstücken applaudiert, welche alle in einem und demselben Geschmack und Charakter gehalten sind und in welchen alle Sängergewetteifern um nur ihre Kehlenfertigkeit glänzen zu machen; wenn man, sagen wir, sieht, dass solche, aus gleichen Bestandtheilen zusammengesetzten Tonstücke in ganz entgegengesetzten Situationen angebracht, und von Personen von ganz verschiedenem Rang und Stellung, oder von einander ganz unterschiedenen Nationen gesungen werden, indem sie Dinge darstellen, welche nicht die geringste Gemeinschaft mit einander haben, dann muss man glauben, dass das Publikum vom Tonsetzer nichts anders erwartet und begehrt, als eine Musik, die seinem Ohre schmeichelt, ohne geradezu einen offenbaren Widersinn auszu drücken. Man muss bekennen, dass diese gütige Duldsamkeit von Seite des Publikums den Tonsetzern ihre Arbeit ganz ausserordentlich bequem macht. Auch ermangeln Manche darunter nicht, davon den weitesten Gebrauch zu machen, indem sie ohne allen Unterschied alles zu Tage fördern, was ihnen in den Kopf steigt.

Das französische Publikum war vor 40 und 50 Jahren in dieser Rücksicht weit eigensinniger und stellte weit grössere Anforderungen, als das heutige. Die damaligen Tonsetzer, die eine weit schwierigere Aufgabe zu lösen hatten, mussten trachten, die theatralische Wahrheit so weit nachzuahmen, als die Musik es nur erlaubte.

On accueille actuellement cette musique avec indifférence, avec une sorte de mépris; nouvelle preuve que le public de nos jours ne se soucie guère d'une musique qui s'approche de la vérité théâtrale. Il lui faut maintenant de la bonne et grosse musique qui le réjouisse, le réveille, le stimule, et qui frappe ferme.

Nul doute que la Musique ne possède les moyens de donner une couleur particulière à certains objets, sans compter que chaque couleur est encore susceptible de mille modifications. Or, pour rapprocher la Musique de la vérité théâtrale, il faudrait faire chanter les Bergers autrement que les Citadins; les Valets autrement que les Maîtres; les Bourgeois autrement que les grands Seigneurs et les Princesses autrement que leurs Suivantes, ainsi de suite.

Mais lorsqu'on veut imiter par la Musique des objets inanimés, on sort du cercle dans lequel la nature a renfermé cet art. En effet, la Musique étant un art purement sentimental, elle ne peut exprimer que des sensations et des modifications de ces sensations; et même là, elle est plutôt une création qu'une imitation.

Imitez par la Musique un objet inanimé quelconque, imitez le aussi bien que cet art le permet, et demandez ensuite à qui que ce soit ce que vous avez voulu peindre? personne ne le devinera: preuve certaine que la Musique sort de son élément, chaque fois qu'elle veut imiter autre chose que des modifications de ce que nous sentons.

Lorsqu'un morceau de musique nous paraît imiter quelque chose un peu fidèlement, c'est parcequ'il rend le mouvement particulier de cette chose, ce qui est souvent possible, par le moyen de nos mesures, par les mouvements de mesures et par les différentes valeurs de notes. Ainsi, l'on imite assez bien le mouvement du tonnerre; la marche des hommes et de quelques animaux;

Heutzutage hört man eine solche Musik mit Gleichgültigkeit. ja mit einer Art von Verachtung an: neuer Beweis, dass das jetzige Publikum sich wenig um eine Tonkunst bekümmert, welche der theatralischen Wahrheit nahe kommt. Es verlangt jetzt eine gute derbe Musik, welche es ergötzt, aufweckt, überreizt, und kräftig packt.

Ohne Zweifel besitzt die Musik die Mittel, um gewissen Gegenständen eine besondere Färbung zu geben, ungerechnet, dass jede Farbe noch tausend Schattierungen fähig ist. Um nun die Musik der dramatischen Wahrheit nahe zu bringen, muss man die Hirten anders als die Städter, die Diener anders als die Herren, die Bürger anders als die Fürsten, und Prinzessinnen anders als ihre Zofen, etc. singen lassen.

Aber wenn man durch die Musik leblose Gegenstände mahlen wollte, so würde man aus den Grenzen heraustreten, welche die Natur um diese Kunst gezogen hat. Und in der That, da die Musik eine rein sentimentale, nur für das Gefühl bestimmte Kunst ist, so kann sie auch nur Gefühle, und deren verschiedene Abstufungen schildern, und selbst da ist sie mehr eine Schöpferin als eine Nachahmerin.

Versucht es, durch die Musik irgend einen leblosen Gegenstand zu schildern, macht es so gut, als diese Kunst es nur immer erlaubt, und fragt dann wen ihr wollt, was eure Malerei bedeute? Niemand wird es errathen: Ein sicherer Beweis, dass die Musik aus ihrem Elemente tritt, so oft sie etwas anders schildern will, als die verschiedenen Abstufungen dessen, was wir fühlen.

Wenn es uns scheint, dass ein Tonstück irgend etwas einigermaßen getreu geschildert hat, so geschieht dieses nur, weil es die *eigenthümliche Bewegung* dieser Sache nachgeahmt hat, was oft, mittelst unserer Taktarten, unseres Zeitmaßes und des verschiedenen Notenwerthes, hervorbringen möglich ist. So, z. B. ahmt man die Bewegung des Donners ziemlich gut nach; ebenso den Gang der Menschen und einiger Thiere;

les mouvements de la danse, le rythme des vers dans l'ancienne poésie grecque et romaine d'où viennent en Musique les mouvements Iambi = ques, Dactyliques, Trochaïques, Spondaiques etc. Mais comme différents objets dans la Nature se meuvent de la même manière, il en résulte que la Musique imitera sous ce rapport différents objets par le même genre de mouvement: et l'on peut poser comme règle, que tous les objets qui ont un même mouvement, soit au moral soit au physique, peuvent s'imiter par un même morceau de musique, ou par des morceaux homogènes qui expriment ce même mouvement. Cela explique pourquoi tant de morceaux de la même couleur peuvent imiter des objets d'une nature tout à fait opposée sans que cela nous choque. Au reste, il est surprenant avec quelle facilité la Musique se laisse employer partout: nulle part elle n'est déplacée. Elle peut accompagner toutes nos actions, se marier avec tous les objets; elle anime, elle embellit, elle vivifie tout, parce que l'accent, le mouvement et la vie sont ses éléments. Pour exprimer le silence, la Musique parle, se meut par un mouvement interrompu de courtes pauses; mais ce silence est le calme, le repos, le sommeil de la nature vivante qui respire.

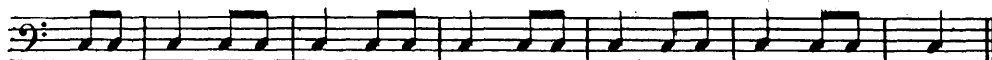
Attendu que la Musique est propre à imiter toute sorte de mouvements, dans la Nature physique et morale, ce serait un grand avantage pour les compositeurs, s'il existait un Métronome qui leur indiquât le véritable mouvement de chaque objet qui en est pourvu. Le Musicien réglerait son morceau sous ce rapport, en imitant exactement ce mouvement, ou par les valeurs de notes, ou par le mouvement de mesure qui y répondrait. Par ce moyen il approprierait sa musique à l'objet imité d'une manière assez certaine.

die Bewegung des Tanzes; den Vers = Rhythmus der alten griechischen und römischen Poesie; aus welchem in der Musik die jambischen, dactylischen, trochäischen, spondäischen u. a. Bewegungen entstehen. Aber da in der Natur verschiedene Gegenstände sich auf eine und dieselbe Weise bewegen, so folgt daraus, dass die Musik verschiedene Gegenstände durch eine und dieselbe Gattung der Bewegung nachahmen kann; und man kann als Regel festsetzen, dass alle Gegenstände, welche (physisch oder moralisch) eine gleiche Bewegung haben, durch ein und dasselbe Tonstück, oder durch gleichartige Tonstücke, welche dieselbe Bewegung nachahmen, geschildert werden können. Durch dieses wird die Erscheinung erklärt, dass so viele Musikstücke von gleicher Färbung Gegenstände schildern und nachahmen können, deren Natur von ganz entgegengesetzter Beschaffenheit ist, ohne dass dieses uns auffällt. Übrigens ist erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit die Musik sich überall anwenden lässt: nirgends ist sie am unrechten Orte. Sie kann alle unsere Handlungen begleiten; sie kann sich mit allen Gegenständen vereinigen; sie belebt, sie verschönert, sie belebt alles, weil der Ausdruck, die Bewegung und das Leben ihre Elemente sind. Um das Stillschweigen auszudrücken, redet die Musik, mahlt es in einer, durch kurze Pausen unterbrochenen Bewegung; aber das Stillschweigen ist zugleich die Ruhe, der Schlaf, das Ausruhen der lebenden und athmenden Natur.

Da die Musik so geeignet ist, alle Arten der Bewegung in der physischen und moralischen Natur nachzuahmen, so wäre es ein grosser Vortheil für die Tonsetzer, wenn ein Zeitmesser (Métronome) erfunden würde, welcher ihnen die wahrhafte Bewegung eines jeden, damit versehenen Gegenstandes anzeigte. Der Musiker würde in dieser Hinsicht sein Tonstück feststellen, indem er diese genau nachahmte, sei es durch den Notenwerth oder durch das Tempo, welches demselben entspricht. Durch dieses Mittel würde er seine Musik auf eine ziemlich sichere Art dem nachgeahmten Gegenstande nahe bringen.

Mais outre l'imitation de ces mouvements, il faut en même temps que la Musique parle plus ou moins au sentiment; qu'elle flatte l'oreille et lui plaise: sans quoi la musique imitative est terne, vague, sans attraits, et cesse de nous intéresser.

Par exemple, le mouvement du galop est facile à exprimer au moyen du rythme dactylique; mais si on le faisait mécaniquement de la manière suivante, on manquerait son but malgré l'exactitude de l'imitation, et personne n'en saurait gré au compositeur.

N^o 77.

Il faut donc que la Musique exprime en même temps une pensée musicale, un chant plus ou moins saillant que l'on cherche au moyen de ce mouvement, comme par exemple:

Allegretto.

N^o 78.

Aber ausser der Nachahmung dieser Bewegungen und überhaupt nebst allem Charakteristischen, muss die Musik zugleich zum Gefühle sprechen; sie muss dem Gehör schmeicheln und gefallen; wo dieses nicht der Fall ist, bleibt die nachahmende und charakteristische Musik matt, unbestimmt, reizlos, und verliert für uns alles Interesse.

In der That ist nichts leichter, als eine sogenannte charakteristische Musik zu schreiben, die aber an sich hässlich klingt und keinem gesunden Gehör gefallen kann. So, z. B. ist die Bewegung des Galopps mittelst des dactylischen Rhythmus leicht auszudrücken; aber würde man dieses mechanisch auf die folgende Art thun, so würde man ungeachtet der ganz genauen Nachahmung seinen Zweck verfehlen, und Niemand würde dafür dem Componisten Dank wissen.

Die Musik muss demnach zugleich einen musikalischen Gedanken ausdrücken, einen Gesang geben, der mehr oder minder anziehend ist, und welchen man eben mittelst dieser Bewegung aufsuchen muss, wie z. B.:



Si le Compositeur imite le mouvement d'une passion, l'amour ardent par exemple, il faut donc qu'il en exprime en même temps le délire. Sans cette règle, il n'y a pas de véritable musique imitative; ou bien il y aura imitation sans nul attrait, et sans nul intérêt musical.

DES CAUSES INDÉPENDANTES

du Compositeur, qui contribuent aux effets de la Musique scénique.

Dans la plus juste acception du mot, l'opéra est une réunion de plusieurs arts qui, par des sacrifices mutuels, doivent coopérer à produire un tout satisfaisant. C'est tantôt l'un, tantôt l'autre de ces arts qui brille dans le même ouvrage; mais si l'un d'eux veut prédominer au détriment des autres, il n'y a plus de véritable opéra. Ainsi, dans un pareil ouvrage où, p. e.: le Musicien voudrait effacer le Poète, l'acteur et l'esprit de la scène, il n'y aurait qu'un concert, et non un opéra, où la Musique ne doit compter que pour un tiers à peu près dans l'effet général. Ce qui explique pourquoi une bonne musique, isolément prise, mais trop prétentieuse, fait souvent moins d'effet qu'une musique médiocre, mais sage et naturelle.

Wenn der Tonsetzer die Bewegung einer Leidenschaft ausdrückt, z. B. glühende Liebe, so muss er zu gleicher Zeit den Wahnsinn mahnen. Ohne diese Regel gibt es keine wahrhaft nachahmende oder charakteristische Musik, oder man bringt Nachahmungen ohne allen Reiz, ohne alles musikalische Interesse hervor.

VON DEN URSACHEN UND MITTELN, welche vom Tonsetzer nicht abhängen, um der dramatischen Musik die gehörige Wirkung zu verschaffen.

Im strengsten Wortsinn ist die Oper eine Vereinigung mehrerer Künste, welche, durch gegenseitig dargebrachte Opfer, zusammenwirken müssen, um ein befriedigendes Ganze hervorzubringen. Bald ist es die Eine, bald die Andere dieser Künste, welche in einem und demselben Werke glänzt; aber wenn Eine davon über die andern vorherrschen und diese zerstören will, so gibt es da keine wahrhafte Oper. In einem Werke, wo, z. B. der Tonsetzer den Dichter, die Sänger und den Geist der Handlung verdunkeln wollte, wäre dann die Musik nur ein Concert und keine Oper, wo die Musik nur ein Drittel des Gesamteffekts zu bewirken hat. Hiedurch wird es begreiflich, warum eine, an sich gute, aber allzuanspruchsvolle Musik oftmals weniger Wirkung macht, als eine mittelmässige, die aber mit Verstand und Natur angebracht worden ist.

On se rapelle encore ces mots pleins de sens et de profondeur du célèbre Gluck: „Lorsque je dois composer un opéra, je prie Dieu qu'il me fasse la grace de me faire oublier que je suis musicien.“

Pour faire la part à chacun de ceux qui contribuent à la confection d'un bon drame lyrique, et pour encourager les Jeunes Compositeurs en leur prouvant qu'ils peuvent obtenir des succès au théâtre, souvent même avec un faible talent, nous avons pensé que les remarques suivantes seraient ici à leur place.

Lorsqu'on entend dire que la musique de tel opéra ou de telle scène produit beaucoup d'effet, qu'elle remue le coeur, etc: il faut savoir distinguer si ces effets sont dus au Compositeur ou à une toute autre cause.

Il y a des situations dramatiques qui requièrent fortement, abstraction faite de la Musique, et lorsque ces situations sont accompagnées en même temps par cet art. Dans un opéra on attribue souvent cet effet à la Musique tandis qu'il dépend de ce qui se passe sur le théâtre, comme on le verra par ce qui suit.

Les effets que l'on attribue souvent au Compositeur d'un opéra proviennent de différentes causes savoir:

1^o Du talent des chanteurs: plus ils possèdent de talent, de goût, de sentiment et de chaleur, avec une voix timbrée, argentée et sonore, plus ils feront valoir une composition quelconque. Un virtuose aura du succès; même en chantant des morceaux au-dessous du médiocre, surtout lorsqu'il est en même temps bon acteur. Trois individus de cette qualité peuvent faire la fortune d'un théâtre lyrique: ils feront réussir une médiocre production, tandis qu'une excellente tombera quand elle ne sera interprétée que par des chanteurs et des acteurs sans talent.

Män erinnert sich noch der, mit tiefem Sinn ausgesprochenen Worte des berühmten Gluck: „Wenn ich eine Oper componieren soll, so bitte ich Gott um die Gnade, mich vergessen zu machen, dass ich ein Musiker bin.“

Um Jedem von denen, welche zur Verfertigung eines guten lyrischen Drama beitragen, das Seinige zu geben, und um junge Tonsetzer aufzumuntern, indem wir ihnen beweisen, dass sie selbst mit einem schwächern Talent auf dem Theater Erfolge erringen können, glauben wir, dass die folgenden Bemerkungen hier an ihrem Platze sind.

Wenn man sagen hört, dass die Musik dieser oder jener Oper oder Scene sehr viele Wirkung macht, dass sie das Herz rührt, etc: so muss man zu unterscheiden wissen, ob diese Wirkung dem Tonsetzer oder irgend einer ganz andern Ursache zu verdanken ist.

Es gibt dramatische Situationen, welche, abgesehen von der Musik, sehr stark rühren, und wenn sie von der Musik begleitet werden, so schreibt man diese Wirkung oft derselben zu, während sie, wie wir sogleich sehen werden, nur durch die auf der Bühne vorgehende Handlung hervorgebracht wird.

Die Wirkungen, die man oft dem Compositeur einer Oper zuschreibt, werden durch verschiedene Wirkungen hervorgebracht:

1^{stens} Durch das Talent der Sänger: je mehr diese Geschmack, Kunstfertigkeit, natürliche Gaben, Gefühl und Wärme, in Vereinigung mit einer wohlklingenden, reinen und schönen Stimme besitzen, desto mehr können sie jede Composition, welche es auch sein mag, geltend machen. Ein Virtuose wird grossen Beifall haben, selbst wenn er Sachen singt, die unter dem Mittelmässigen sind, besonders wenn er zugleich ein guter Schauspieler ist. Drei Personen dieser Gattung können das Glück eines Operntheaters gründen: sie bewirken den Erfolg einer mittelmässigen Composition, während eine vortreffliche fallen muss, wenn sie nur von talentlosen Sängern und Spielern vorgetragen wird.

2^e De l'intérêt de la situation : Chaque fois qu'une scène est très intéressante, qu'elle captive entièrement les auditeurs, le Compositeur a beau jeu; car ce n'est pas lui que l'on écoute dans cette circonstance. Ainsi avons nous souvent entendu dans ces occasions applaudir à tout rompre durant une musique au dessous du médiocre.

3^e Du talent des acteurs : Un excellent acteur peut divertir et intéresser uniquement par son jeu, ses gestes, sa pantomime, sa physionomie etc: au point de captiver tout un auditoire. Il y en a dans le genre comique qui font rire dès qu'ils ouvrent la bouche, et même des qu'ils paraissent. On conçoit facilement que des acteurs de ce talent ne cessent point d'amuser et d'intéresser le public lorsqu'ils chantent, quelque soit d'ailleurs le peu de mérite intrinsèque de la musique dont ils se chargent.

4^e Des décorations : L'on sait que de belles décorations inattendues et neuves frappent tout le monde. On les regarde avec surprise, avec admiration. Durant ces temps d'extase on ne songe pas à la musique, et l'on applaudit lors même que celle-ci est tout-à-fait nulle.

Quand un opéra a eu spécialement du succès par l'un de ces moyens, ou par tout ces moyens réunis; il n'est pas juste alors que le Compositeur s'en donne les gants à lui seul.

Il faut être connaisseur instruit pour apprécier la musique d'un opéra à sa juste valeur, et pour ne pas lui attribuer ce qui appartient à toute autre chose. Le public est content des qu'on le divertit et qu'on l'amuse; il n'analyse pas ses plaisirs; il s'inquite même fort peu des moyens qu'on a employés pour parvenir à le satisfaire.

Dans toutes les situations théâtrales où il y a de la musique bonne ou mauvaise, son succès dépend de l'intérêt du poème, de ce

2^{ens} Durch das Interesse der Situation : Je-
desmal, wenn eine Scene sehr interessant ist, so fesselt sie die Zuhörer vollständig; der Tonsetzer hat dann leichtes Spiel: denn nicht Er ist es, dem man unter solchen Umständen zuhört. Auch haben wir oft bei solchen Gelegenheiten den wüthendsten Beifall während einer weniger als mittelmässigen Musik losbrechen gehört.

3^{ens} Durch das Talent der vortragenden Künstler : Ein Sänger, der zugleich ein guter Schauspieler ist, kann durch sein Spiel, durch seine Geberden, seine Pantomime, seine Physiognomie, etc: so sehr unterhalten und interessieren, dass er das ganze Publikum hinreißt. Es gibt deren im komischen Fache, welche Lachen erregen, wenn sie nur den Mund öffnen, ja wenn sie nur erscheinen. Man begreift leicht, dass Künstler von solchem Talente während ihrem Gesang das Publikum unaufhörlich unterhalten und fesseln, wenn auch die Musik, welche zu ihrem Vortrage mitwirkt, an sich von sehr geringem Werthe ist.

4^{ens} Durch die Decorationen : Man weiss, dass schöne, unerwartete und neue Decorationen Jederman entzücken. Man betrachtet sie mit Erstaunen, mit Bewunderung. Während dieser Extase denkt man nicht an die Musik, und man applaudirt, wenn diese auch ganz unbedeutend wäre.

Wenn nun eine Oper durch Eines dieser Mittel, oder durch die Vereinigung aller derselben einen besondern Beifall erhält, so ist es wohl nicht gerecht, wenn der Tonsetzer alles auf seine Rechnung setzt.

Man muss ein sehr unterrichteter Kenner sein, um eine Opernmusik nach ihrem wahren Werthe zu würdigen, und um ihr nicht das zuzuschreiben, was ganz andern Dingen angehört. Das Publikum ist zufrieden, wenn man es unterhält und ergötzt; es zergliedert nicht sein Vergnügen; es bekümmert sich sogar sehr wenig um die Mittel, die zu seiner Zufriedenheit beitragen.

In allen theatralischen Situationen, wo es eine gute oder schlechte Musik gibt, hängt der Erfolg von dem Interesse des Gedichts ab, und von

qui se passe sur la scène, en fixant l'attention du public sur de bons acteurs et surtout d'excellents chanteurs: et sauf un petit nombre de mélomanes fort rares au reste, personne ne va entendre un opéra, fut-il un chef-d'oeuvre sous le rapport de la composition, si d'ailleurs cet opéra n'est pas accompagné par tous ces moyens de séduction qui piquent la curiosité des auditeurs. Les qualités bonnes ou mauvaises de la musique importent donc peu: et la bonne comme la médiocre les en chante, des qu'elle est soutenue par la magie théâtrale.

Il y a des opéras qui ont réussi uniquement par l'intérêt et la bonté du poëme sur tout en France. D'autres qui ont captivé le public à cause du talent des chanteurs, ou de l'excellence de l'exécution instrumentale, ou du jeu d'acteurs remarquables: quelquefois même, la curiosité n'a eu d'autre aliment que des decorations extraordinaires.

DU GENRE ROMANTIQUE.

Le Genre Romantique est une composition qu'un auteur suit librement son sentiment, son goût, son imagination, son inspiration et son caprice, sans s'embarasser du reste. La Peinture, la Poésie et la Musique sont les trois arts que l'on assujettit à ce genre maintenant à la mode. Nous ne discuterons point ici ce que le romantisme peut avoir de bon ou de mauvais dans les deux premiers de ces arts, examinons-le sous le rapport de la Musique.

Les morceaux de musique appelés Fantaisies, Caprices, Préludes ou Improvisations sur différents instruments tels que l'Orgue, le Piano, la Harpe sont du genre romantique, et connus depuis longtemps.

dem, was auf der Bühne vorgeht, indem es die Aufmerksamkeit des Publikums an die gute Darstellung, und vor Allem an die vortrefflichen Sänger fesselt: und mit der Ausnahme von einigen, ohnehin sehr seltenen Kunsteifern, geht Niemand in das Theater, um eine Oper, selbst das grösste Meisterstück, bloss wegen der Composition anzuhören, wenn diese Oper nicht zugleich mit allen diesen verführerischen Mitteln ausgestattet ist, welche die Neugierde der Zuhörer reizen. Demnach sind die guten oder schlechten Eigenschaften der Musik das Letzte um was man sich bekümmert, denn die gute wie die schlechte wirkt bezaubernd auf die Menge, wenn sie nur durch den theatralischen Zauber unterstützt wird.

Es gibt Opern, die (besonders in Frankreich) einzig und allein durch das Interesse und die Güte des Gedichts Glück machten. Andere haben das Publikum durch das Talent der Sänger oder durch die vortreffliche Ausführung von Seiten des Orchesters, oder durch ein ausgezeichnetes Spiel der handelnden Personen gewonnen; ja, manchmal fand die Neugierde nur in den besonderen Dekorationen ihre Nahrung.

VON DER ROMANTISCHEN Gattung.

Die romantische Gattung ist eine Compositionsart, wo der Tonsetzer ganz frei nur seinem Gefühl, seinem Geschmack, seiner Imagination, seiner Begeisterung und seiner Laune folgt, ohne sich um alles Übrige zu bekümmern. Die Malerei, die Dichtkunst und die Musik sind die drei Künste, welche man jetzt dieser, zur Mode gewordenen Gattung unterwirft. Es gehört nicht hieher, darüber zu sprechen, was der Romantismus für die beiden ersten Künste Gutes oder Böses haben kann, — untersuchen wir ihn daher nur in Hinsicht auf die Musik.

Die Tonstücke, welche man *Fantasien, Capricen, Préludien* oder *Improvisationen* nennt, und die seit langer Zeit für die Orgel, das Fortepiano, die Harpe geschrieben werden, gehören zur romantischen Gattung.

On peut compter encore parmi les productions de ce genre nos récitatifs obligés. Dans tous les autres morceaux de musique, on a observé une certaine régularité, un plan tracé, l'unité dans la succession des idées, etc. () Mais lorsqu'on n'entendra toujours que des caprices, des fantaisies, des préludes au lieu de morceaux réguliers, le public s'en lassera bientôt.*

Le célèbre L. VAN BEETHOVEN que nous nous glorifions d'avoir eu pour ami, et avec lequel nous avons passé plus de vingt ans, faisait des improvisations sur le piano qui dans l'origine eurent toujours plus de succès et plus de partisans que ses compositions. Il nous assura dans une de ses boutades, à peu près vingt-cinq ans avant sa mort, qu'il avait pris la résolution de composer désormais comme il avait préludé, c'est-à-dire de coucher sur le papier à peu près tout ce que l'imagination lui suggérerait de bon, sans s'embarasser du reste. On ne peut pas dire qu'il ait réalisé cette promesse, car bien que celles de ses compositions qui datent de cette époque soient la plupart dans un style plus ou moins romantique, elles renferment des beautés scientifiques, des développements d'idées, et suivent un plan prémédité tels que l'improvisation n'y saurait atteindre.

Improviser est autre chose que composer: la nécessité d'aller en avant sans avoir le temps de s'arrêter, de réfléchir et de chercher ce qu'il faut, met l'âme dans une situation toute particulière en improvisant, et l'on est contraint d'employer tout ce qui se présente à l'imagination.

(*) Pour faire de tous nos morceaux musicaux des productions romantiques, il suffit de n'y observer ni plan, ni unité, ni proportions symétriques, ni développement d'idées. Cette innovation pourrait bien devenir à la mode et convenir au public, qui ne veut actuellement que du nouveau, n'importe son mérite intrinsèque.

Man kann auch unter die Erzeugnisse dieser Gattung unsere obligaten Récitatifs rechnen. In allen andern Compositionsarten hat man eine gewisse Regelmässigkeit, einen vorgezeichneten Plan, die Einheit in der Ideenfolge, etc. zu beobachten. (*) Aber wenn man immer nur *Capricen*, *Fantasien* und *Preludien* anstatt regelmässigen Tonwerken zu hören bekäme, würde das Publikum dessen bald müde werden.

Der berühmte *L.v. Beethoven*, welchen zum Freund gehabt zu haben wir uns zum Ruhme rechnen und mit welchem wir mehr als 20 Jahre verlebt haben, führte auf dem *Fortepiano* improvisirte *Fantasien* aus, welche in ihrer Entstehung stets noch weit mehr Erfolg und Bewunderer hatten, als seine wirklichen Compositionen. Er versicherte uns einst, ungefähr 25 Jahre vor seinem Tode, in einem Anfall von Laune, dass er den Entschluss gefasst, von nun an so zu componieren wie er fantasierte, das heisst, alles sogleich und unverändert zu Papier zu bringen, was seine Einbildungskraft ihm Gutes eingäbe, ohne sich um das Übrige zu bekümmern. Man kann aber nicht sagen, dass er dieses Versprechen erfüllt hätte, denn obwohl seine Compositionen, welche sich von jener Epoche herschreiben, meistens in einem mehr oder minder romantischen Styl componirt sind, so enthalten sie doch so viele kunstreiche Schönheiten, Durchführungen der Ideen, und die Beachtung eines vorher bestimmten Plans, dass die freie Improvisation dieses nicht erreichen könnte.

Improvisieren ist eine ganz andere Sache als componieren: Die Nothwendigkeit, immer vorwärts zu schreiten ohne Zeit zu haben sich zu unterbrechen, nachzudenken, und das Erforderliche aufzusuchen, versetzt die Seele während dem Improvisieren in einen ganz besondern Zustand, und man ist genöthigt, alles anzuwenden, was sich der Einbildungskraft darbiethet.

(*) Um aus unsern Tonwerken romantische Musikstücke zu machen, hat man nichts weiter nöthig, als weder Plan, noch Einheit, noch symmetrische Proportion noch Entwicklung und Durchführung der Ideen zu beobachten. Diese Neuerung könnte bald Mode werden und dem Publikum gefallen, welches nur nach Neuem lechzt, was auch dessen innerer Werth sein mag.

En composant au contraire, on a le temps nécessaire pour méditer sur ce que l'on veut faire, pour chercher, développer et mettre en ordre ses idées et sa matière. En improvisant, ce n'est pas le choix des idées qui vous embarrasse ou vous arrête; et pourvu que l'on en ait, on les fait valoir. En composant c'est précisément le choix des idées qui interrompt à tout moment l'auteur. Il faut du temps pour les écrire, les accompagner, en tirer parti, les marier, etc.; tout cela arrête plus ou moins le Compositeur dans la création de son morceau. C'est par toutes ces raisons que les meilleures improvisations sont et resteront toujours, sinon de mauvaises, au moins de médiocres compositions. Ainsi, le système de composer comme l'on improvise n'est pas admissible. Aussi la plus grande partie des improvisateurs sont ils des Compositeurs plus ou moins insignifiants. Il y en a même qui ne sont pas en état de composer la moindre chose qui vaille.

Cependant le genre romantique, en fait de musique, peut se pratiquer avec beaucoup de succès. Il est même plus avantageux dans cet art purement sentimental que dans les autres arts. Mais pour que l'on réussisse dans ce genre, il faut 1^o que le Compositeur ait un sentiment parfait de son art, 2^o que son imagination soit ardente, 3^o qu'un tact sûr le guide constamment. Muni de ces qualités nécessaires, il peut hardiment suivre son élan et le caprice d'une verve heureuse.

De bonnes productions dans le style romantique ne sont pas si faciles à réaliser qu'on serait tenté de le croire: le bon est toujours rare, n'importe à quel style il appartienne. Le style romantique exige de la part de l'artiste, des idées saillantes, de l'originalité, du goût, et surtout une critique certaine, fine et délicate qui l'avertisse sans cesse des écarts d'une imagination trop ardente ou trop déréglée: car des folies, des extravagances, des bizarreries, n'importe leurs

Hingegen beim Componieren hat man die nöthige Zeit um darüber nachzudenken was man machen will, um seine Ideen und seinen Stoff zu suchen, zu entwickeln und zu ordnen. Beim Improvisiren ist es nicht die Wahl der Ideen, was den Spieler in Verlegenheit setzt oder aufhält; und, vorausgesetzt, dass man deren hat, macht man sie auch geltend. Beim Componieren ist es dagegen vorzüglich die Wahl der Ideen, was jeden Augenblick den Tonsetzer unterbricht. Es bedarf geraumer Zeit, um sie aufzuschreiben, sie zu begleiten, sie zu benutzen und zu vereinigen, etc.: — alles dieses wiederfährt dem Componisten bei der Schöpfung seines Werkes. Aus allen diesen Gründen bleiben die besten Improvisationen stets, wo nicht schlechte, doch mittelmässige Compositionen. Demnach ist das System, so zu componieren wie man improvisiert, nicht anwendbar. Auch sind die Improvisatoren grösstentheils nur unbedeutende Componisten. Es gibt deren sogar, welche gar nicht im Stande sind, auch nur das geringste zu schreiben, was einigermaßen tauglich wäre.

Indessen kann die romantische Gattung in der Musik mit vielem Erfolge angewendet werden. Ja, für diese rein sentimentale Kunst ist jene Gattung weit vortheilhafter als für andere Künste. Um aber hierin etwas Gelungenes zu leisten, muss 1^{tens} der Tonsetzer ein vollkommenes Gefühl für seine Kunst besitzen; 2^{tens} muss er eine glühende Einbildungskraft haben; 3^{tens} bedarf er eines Schicklichkeitgefühls, das ihn stets und sicher leitet. Mit diesen nothwendigen Eigenschaften versehen, kann er kühn dem Schwunge und der Laune einer glücklichen Begeisterung sich hingeben.

Gute Compositionen im romantischen Styl sind nicht so leicht hervorzubringen als man zu glauben versucht wäre: Das Gute ist immer selten, welchem Style es auch angehören mag. Der romantische Styl erfordert von Seite des Tonkünstlers geistreiche Ideen, Originalität, Geschmack, und vor Allem ein feste, feine und delikate Beurtheilungskraft, welche ihn stets auf die Klippen einer allzu glühenden oder zu ungeregelten Imagination aufmerksam macht; — denn Narrheiten, Bizarrieries, Ungereimtheiten, von welcher

effets, ne fourniront jamais matière à des ouvrages estimés et recherchés d'un public éclairé, et ne serviront jamais de modèle. Un Romantisme désordonné qui devient à la mode est le précurseur de la décadence prochaine des arts : il ne peut intéresser que des personnes qui ne pensent point, ou qui ne pensent plus.

DE LA MISE EN SCÈNE

d'un nouvel opéra, et de ce qui reste à faire à un Compositeur durant les répétitions de son ouvrage.

Ce n'est pas le tout de composer un opéra : le plus difficile après est de le pousser jusqu'à la I^{re} représentation. Nous parlons ici des travaux du Compositeur, tels qu'ils sont en usage à Paris, pendant la mise en scène de son opéra.

On ne met point en musique un poème d'opéra qu'il n'ait été préalablement accepté par l'administration théâtrale. Le Poème est reçu ou rejeté. Dans le premier cas on exige souvent des changements dans la charpente du poème, ou dans son dénouement seulement, etc.

Le Compositeur n'aurait aucun espoir de voir un jour son opéra représenté à Paris, s'il faisait sa musique avant l'acceptation du poème. Les deux auteurs restent souvent des années sans pouvoir se faire jouer, lors même que le poème et la musique sont acceptés; et il y a des opéras reçus, poème et musique, qui ne seront vraisemblablement jamais représentés.

Lorsque l'administration à donné des ordres pour monter un opéra, on en prévient les deux auteurs : on commande les décors, les costumes et les répétitions commencent.

Nous indiquerons maintenant ce que le Compositeur doit faire, en partant du moment où les ordres de l'administration ont été

Wirkung sie auch sein mögen, werden niemals den Stoff zu Werken geben, welche ein aufgeklärtes und feinsinniges Publikum schätzt und sucht, und man wird solche wahnwitzigen Ausgeburten nie als Muster ansehen. Ein ungebundener Romantismus, welcher Mode wird, ist der Vorläufer des nahen Verfalls der Künste : er kann nur solche Individuen interessieren, die noch nicht denken, oder die nicht mehr denken.

VON DER IN DIE SCENE - SET - zung einer neuen Oper, und von dem, was der Tonsetzer während den Proben seines Werkes zu thun hat.

Es ist noch nicht alles gethan, wenn man eine Oper fertig gemacht hat : das schwerste ist, sie bis zur ersten Vorstellung zu bringen. Wir werden hier von den Arbeiten des Tonsetzers sprechen, wie sie in Paris üblich sind, wenn eine Oper in die Scene gesetzt wird.

Man setzt nicht eher ein Operngedicht in Musik, als bis es vorläufig von der Theateradministration angenommen worden ist. Das Opernbuch wird angenommen oder verworfen. Im ersten Falle begehrt man oft im ganzen Bau des Gedichts, oft auch nur in der Entwicklung, etc. verschiedene Umänderungen.

Der Tonsetzer hätte keine Hoffnung, jemals seine Oper in Paris zur Aufführung zu bringen, wenn er seine Musik vor dieser Annahme des Operntextes schreiben wollte. Dichter und Tonsetzer warten oft Jahrelang, ohne zur Aufführung ihres Werkes zu gelangen, selbst wenn Gedicht und Musik angenommen worden sind, und es gibt viele solche angenommene Opern, welche wahrscheinlich nie zur Aufführung kommen werden.

Wenn die Administration den Befehl gegeben hat, dass eine Oper aufgeführt werden soll, so werden beide Verfasser davon benachrichtigt, man befiehlt die Verfertigung der Decorationen, des Costums, und die Proben beginnen.

Wir werden nun anzeigen, was der Tonsetzer von dem Augenblicke an zu thun hat, wo die Ordre von der Administration gegeben worden ist,

donnés pour monter l'ouvrage .

1^o Il remet sa partition au copiste attaché au théâtre, car chaque théâtre a le sien; il lui explique tout ce qu'il juge à propos de lui communiquer, en le mettant au fait de sa partition: Il doit en agir ainsi afin que le copiste et les sous-copistes ne se trompent pas en détachant les rôles des acteurs, des chœurs et les parties d'orchestre. Nous lui conseillons de surveiller cette copie, non seulement pour qu'elle devienne exacte, mais aussi pour que rien de sa partition ne s'égare, comme cela pourrait facilement arriver.

2^o Les rôles et les parties de chœur distribués, le Compositeur ne doit pas manquer de voir plusieurs fois en particulier chaque acteur qui doit jouer dans sa pièce, pour lui communiquer ses intentions, en lui indiquant le mouvement des morceaux qu'il a à chanter.

Il arrive fréquemment durant ces visites, que les acteurs demandent au Compositeur des changements. L'un trouve sa partie trop difficile, ou pas bien assortie à sa taille, l'autre ne la trouve pas assez brillante; un troisième ne veut pas chanter tel morceau, parce qu'il ne lui plaît pas, ou parce que son confrère en a un qui vaut beaucoup mieux etc.: Ces changements sont quelquefois nécessaires pour la réussite de l'ouvrage, et dans ce cas l'auteur fera bien de s'y soumettre; mais souvent ce ne sont que des caprices de la part des acteurs aux quels le Compositeur ne doit pas prêter l'oreille. C'est à lui de juger ce qu'il a à faire. Mais lorsqu'il accorde des changements, il faut en prévenir le copiste, et tenir sa partition en règle.

3^o On commence d'abord à répéter au Piano seulement. Il y a de ces répétitions pour les acteurs seuls, pour les chœurs seuls, et ensuite pour tout le monde en même temps. Il faut que le Compositeur assiste à toutes ces répétitions, en surveillant l'exécution, car

das Werk zur Aufführung zu bringen.

1^{tens} Er übergibt seine Partitur dem, beim Theater angestellten Copisten. (denn jedes Theater hat den Seinigen,) er erklärt ihm alles waser für nöthig hält ihm mitzutheilen, um ihm die Partitur verständlich zu machen. Er muss hiebei dergestalt verfahren, dass der Copist und seine Gehilfen sich nicht irren, indem sie die Rollen der Spielenden und die Stimmen der Chöre und des Orchesters etwa verwechseln, etc.: Wir rathen ihm, über diesem Abschreiben wohl zu wachen, nicht nur, dass es genau und richtig ausfalle, sondern auch dass nichts von seiner Partitur in unrechte Hände gerathe, wie das so leicht geschehen kann.

2^{tens} Sind die Rollen und die Chorstimmen vertheilt, so darf der Tonsetzer nicht ermangeln, mehrere Male jeden Sänger und jede Sängerin, welche in seinem Werke auftreten werden, besonders zu besuchen, um ihnen seine Wünsche in Rücksicht der Ausführung des *Tempos*, des Vortrags der zu singenden Tonstücke mitzutheilen.

Es ereignet sich während diesen Besuchen sehr häufig, dass die Sänger vom Tonsetzer Umänderungen verlangen. Der Eine findet seine Stimme zu schwer, oder seinem Stimmumfang nicht ganz angemessen; der Andere findet die seinige nicht genug brilliant; ein Dritter will jenes Tonstück nicht singen, weil es ihm nicht gefällt, oder weil ein Anderer ein viel besseres erhalten hat, etc.: Diese Umänderungen sind bisweilen zu dem günstigen Erfolg des Werks nothwendig, und in diesem Falle wird der Componist wohl thun, sich denselben zu unterwerfen: aber oft sind es nur Launen der Sänger, auf welche der Tonsetzer nicht Rücksicht zu nehmen hat. An ihm ist es nun, zu beurtheilen, was er thun soll. Aber wenn er Umänderungen gewährt, muss er die Copisten davon in Kenntniss setzen, um darnach seine Partitur zu ordnen.

3^{tens} Die ersten Proben finden nur beim *Fortepiano* statt. Es gibt solche Proben für die einzelnen *Solosänger*, für die *Chöre* allein, und endlich für alle zusammen. Der Tonsetzer muss allen diesen Proben beiwohnen und über der genauen Einübung wachen. Denn wenn man sich

lorsqu'on a appris à répéter en faisant des fautes, on chantera ensuite toujours en faisant les mêmes fautes. Il y a aussi des nuances et des intentions à observer que personne ne peut communiquer aux acteurs que l'auteur.

Pendant ces répétitions, il arrive souvent que l'auteur découvre que tel ou tel morceau de son opéra est manqué; ou bien il lui vient des idées plus fraîches ou plus heureuses pour telle ou telle situation. Il fait donc des changements, et souvent même sans qu'on les lui demande. Par fois aussi on lui fait apercevoir ses fautes en tâchant de le convaincre.

4^e Après ces répétitions au Piano, on arrive à celles qui se font au quatuor ou au double quatuor composé de quatre Violons, deux Altos, un ou deux Violoncelles, et Contrebasse. Le Compositeur, les Acteurs, le Chef de chœurs, le Chef d'orchestre, le Régisseur du théâtre, le Pianiste accompagnateur et le Copiste, tout ce monde est présent pour prendre peu à peu une idée juste du poème et de la musique, et pour régler les changements que l'on juge à propos de faire durant les premières répétitions.

Quand il y a des danses, comme dans les opéras pour le grand théâtre de Paris, le maître de ballet fait ses répétitions à part. Celui-ci ainsi que les principaux danseurs demandent à tout moment au Compositeur des changements, ou de nouveaux morceaux de musique.

5^e Toutes ces répétitions précédentes se font dans des appartements: mais quand elles sont assez avancées, c'est-à-dire quand les acteurs et les choristes savent suffisamment leur rôle, on en fait sur la scène, et l'on répète en action acte par acte: d'abord les acteurs seuls et ensuite les acteurs avec les choristes. A ces répétitions théâtrales le Poète doit être également présent pour communiquer ses idées à tout le monde, et diriger l'action.

beim Einstudieren Fehler angewöhnt, so wird man später stets mit diesen Fehlern singen. Auch gibt es Ansichten und Schattierungen des Vortrags zu beachten, welche den Sängern niemand als der Autor mittheilen kann.

Während diesen Proben ereignet es sich oft, dass der Autor entdeckt, wie dieses oder jenes Tonstück seiner Oper misslungen ist; oder es kommen ihm auch wohl neue, frischere, glücklichere Ideen für diese oder jene Situation. Da macht er nun Veränderungen, oft auch, ohne dass man sie von ihm verlangt. Bisweilen macht man ihn auch auf Fehler aufmerksam, und sucht ihn davon zu überzeugen.

4^{tens} Nach diesen Proben beim *Fortepiano* gelangt man zu jenen, welche mit dem Streichquartett, oder mit dessen Verdopplung, stattfinden, indem man 2 erste, 2 zweite Violinen, 2 Violon, 1 oder 2 Violoncellen und einen Contrabass dazu nimmt. Der Tonsetzer, die Solosänger, der Chordirector, der Orchesterdirector, der Theater-Regisseur, der Begleiter am Pianoforte und der Copist, — alle diese sind gegenwärtig, um nach und nach eine richtige Idee vom Gedicht und von der Musik zu erhalten, und um die Veränderungen zu bestimmen, welche man während den ersten Proben für nothwendig erachtet hat.

Wenn auch Tänze Statt finden, wie in den Opern des grossen Theaters in Paris, so macht der Balletmeister seine Proben insbesondere. Dieser, so wie die ersten Tänzer begehren alle Augenblicke vom Tonsetzer Umänderungen, oder ganz neue Musikstücke.

5^{tens} Alle bisherigen Proben werden in den Wohnungen gehalten: aber wenn sie hinreichend vorgerückt sind, werden sie auf der Bühne fortgesetzt, wo man schon Akt für Akt mit der Handlung probiert: zuerst die Sänger allein, und so dann mit den Choristen zusammen. Bei diesen Theaterproben muss der Dichter gleichfalls zugegen sein, um seine Ideen Jedem mitzutheilen und die Handlung zu leiten.

On y voit en même temps le Machiniste et le Décorateur pour ce qui les concerne dans la marche de l'action. Comme à ces répétitions on règle définitivement tout ce qui doit se passer sur la scène, et qu'on y calcule le temps qu'il faut pour les entrées et les sorties des acteurs; comme on fixe la durée du temps qu'il faut pour opérer le changement du décor, et déterminer celle des scènes, en accourcissant les unes, en allongeant les autres; il arrive que les deux auteurs se voient souvent contrainsts de faire des changements. Ces changements sont surtout très pénibles et désagréables pour le Compositeur qui est obligé de mutiler sans cesse sa partition, de biffer des pages entières; d'intercaler des ritournelles, de nouvelles phrases, etc.: Il faut dans ces cas qu'il dénature, disloque son ouvrage vingt ou trente fois, et règle ensuite autant de fois sa partition. Il faut de plus que les Copistes corrigent autant de fois aussi toutes les parties, et que les Acteurs apprennent chaque fois par cœur les nouveaux changements, en oubliant une partie de ce qu'ils auraient déjà appris. Tout cela prend beaucoup de temps, multiplie les répétitions, et rend souvent indéfiniment la première représentation de l'Opéra.

6^{te} Viennent ensuite les grandes répétitions ou les répétitions générales. Tout le monde y est présent: Les Auteurs, tous les Acteurs, les Choristes, les Danseurs, (quand il y a de la danse) l'orchestre etc.: Chaque chef dirige sa partie en particulier; on règle ainsi chaque acte séparément. C'est ici spécialement que l'on aperçoit le mieux le mérite ou les défauts de l'ouvrage, et que l'on en augure la réussite ou la chute: Pour obtenir l'une et éviter l'autre, tous les chefs se réunissent en comité après chacune de ces répétitions. Ils se communiquent mutuellement leurs idées. L'on émet son opinion sur l'ouvrage et sur son ensemble, on propose de nouveaux changements, par fois on supprime un acte entier, ou bien on fond deux actes en un seul. On cherche à rendre le

Man sieht da auch schon zugleich den Maschinisten und Dekorationsmaler, um von allem, was den Gang der Handlung betrifft, Einsicht zu nehmen. Da man bei diesen Proben bereits alles entscheidend bestimmt, was auf der Bühne vorgehen soll, und da man hier die Zeit berechnet, welche für den Auftritt und Abgang der Sänger bestimmt ist; da man da die Dauer festsetzt, welche zur Verwandlung der Decorationen, und zum Schluss jeder Scene nöthig ist, indem man bald die einen verkürzt, bald die andern verlängert; — so geschieht es, dass beide Verfasser sich genöthigt sehen, wieder neue Umänderungen zu machen. Diese Umänderungen sind besonders für den Tonsetzer peinlich und unangenehm, welcher genöthigt ist, unaufhörlich seine Partitur zu verstümmeln, ganze Seiten wegzustreichen, Zwischensätze einzuflickern, neue Phrasen einzuschalten, etc.: In diesem Falle muss er sein Werk oft zwanzig- oder dreissigmal umändern, und hiernach eben so oft seine Partitur regeln. Eben so oft müssen dann die Copisten alle Stimmen corrigieren, so wie auch die Sänger wieder die neuen Veränderungen auswendig lernen müssen, indem sie einen Theil von dem früher einstudierten zu vergessen haben. Alles dieses nimmt viele Zeit hinweg, vermehrt die Proben, und setzt oft die ersten Vorstellungen einer Oper ins Unendliche zurück.

6^{te}ens Nun kommen die grossen, oder General-Proben. Alles ist dabei gegenwärtig: die Verfasser, alle Sänger, der ganze Chor, die Tänzer, (wenn es auch Tänze gibt,) das Orchester, etc.: Jeder Direktor leitet seine Abtheilung besonders; man regelt auf diese Weise jeden einzelnen Akt. Hier geschieht es vorzüglich, wo man am klarsten das Verdienst oder die Mängel des Werkes erkennt, und wo man dessen Erfolg oder dessen Fall voraussagt: Um das Eine zu erlangen und das andere zu vermeiden, vereinigen sich alle Direktoren nach jeder von diesen Proben in eine Comité: Sie theilen einander ihre gegenseitigen Ideen mit. Man spricht da seine Meinung über das Werk und über seine Gesamtwirkung aus; man schlägt neue Umänderungen vor; bisweilen unterdrückt man einen ganzen Akt, oder man verschmilzt auch wohl zwei

dénouement plus rapide, plus inattendu, car ce sont toujours les dénouements qui donnent le plus de mal dans ces circonstances. Pour apprendre ces nouveaux changements qui sont assez souvent très considérables, on revient aux répétitions du quatuor qui sont suivies de nouvelles répétitions générales, et ainsi de suite jusqu'à la grande répétition générale qui est ordinairement publique. (*) Cette dernière équivaut à la première représentation, sauf que les Acteurs n'ont pas de costume et que le public y est admis gratis par des billets donnés que l'administration et surtout les Auteurs du Poème et de la Musique ont seuls le droit de distribuer à qui bon leur semble. Comme cette répétition fait le mieux apercevoir les endroits faibles, ou les défauts de l'ouvrage, il n'est pas rare à Paris d'en voir suspendre la première représentation pour faire encore de nouvelles corrections dans toutes les parties de l'ouvrage, ce qui exige de nouvelles répétitions partielles et ensuite aussi avec tout l'orchestre; mais celles-ci ne sont plus publiques.

On a souvent prédit une chute après une grande répétition générale et publique, tant dis que l'ouvrage a obtenu un succès marquant aux représentations. Cendrillon est de ce nombre ainsi que la Lampe merveilleuse, et plusieurs autres. Pour beaucoup d'autres ouvrages le contraire a eu lieu; tant il est difficile de fixer au juste et d'avance le sort d'un ouvrage au théâtre. Mais aussi on a le plus souvent deviné juste. On devrait croire qu'après la première représentation il n'y a plus rien à faire pour les Auteurs; on se tromperait; car assez fréquemment il arrive que l'on fait encore de nouveaux changements entre la première et la deuxième représentation. Quelquefois même cette manie de changer se prolonge jusqu'à la sixième représentation,

(*) Maintenant, au grand Opéra de Paris on essaie l'effet des costumes à la dernière répétition générale, et le public n'est pas toujours admis.

Akte in einen Einzigen. Man trachtet, die Entwicklung rascher herbeizuführen, sie überraschender zu machen; — denn diese Entwicklungen sind es, welche in diesen Umständen die grösste Mühe machen. Um diese neuen Umänderungen, welche oft sehr beträchtlich sind, einzustudieren, kehrt man wieder zu den blossen Quartettproben zurück, welchen sodann wieder neue Generalproben nachfolgen, und so geht es fort, bis zur letzten, oder grossen Hauptprobe, welche meistens schon beinahe öffentlich ist. (*) Diese letzte Probe kommt schon einer ersten Vorstellung gleich, ausgenommen, dass die Spielenden Personen noch nicht in ihrem *Costume* erscheinen, und dass das Publikum da *gratis* zugelassen wird, indem die Administration und besonders die Verfasser des Gedichts und der Musik allein das Recht haben, nach Belieben Eintrittskarten auszuthemen. Da diese Hauptprobe am deutlichsten die schwachen Seiten des Werks oder dessen Fehler herausstellt, so ist es in Paris nicht selten, dass die erste Vorstellung noch verzögert wird, um noch einmal neue Verbesserungen in allen Theilen des Werkes anzubringen, was sodann wieder neue theilweise Proben im Kleinen, wie mit dem ganzen Orchester verursacht; doch sind diese nicht mehr öffentlich.

Oft hat man nach der öffentlichen Hauptprobe den Fall eines Werkes prophezeit, während es bei der ersten Vorstellung einen bedeutenden Erfolg hatte. Cendrillon, so wie die *Wunderlampe*, und manche Andere hatten dieses Schicksal. Bei vielen andern Werken hat das Gegentheil Statt gefunden. So schwierig ist es, in Voraus das Schicksal eines theatralischen Werkes genau zu bestimmen. Aber in den meisten Fällen hat man auch richtig prophezeit. Man sollte nun glauben, dass nach der ersten Vorstellung für die Verfasser nichts mehr zu thun sei; da würde man sich irren. Denn oft genug ereignet es sich, dass man zwischen der ersten und zweiten Vorstellung noch neue Umänderungen fordert. Manchmal erstreckt sich diese Verbesserungswuth bis zur sechsten Vorstellung, wenn das Werk nicht gänzlich durchfällt. *Richard Löwenherz*

(*) Gegenwärtig versucht man in Paris in dieser letzten Probe auch die Wirkung der Kleidung (des *Costumes*) und nicht immer wird das Publikum zugelassen.

quand l'ouvrage ne tombe pas tout-à-fait. *Richard cœur de Lion* a été sifflé durant les douze premières représentations pendant lesquelles on a fait des changements continuels; ce qui n'a pas empêché cet ouvrage de rester au répertoire durant plus de quarante ans, et cela avec un succès croissant.

Cette foule de changements continuels dont on vient de parler, occasionnés le plus souvent par les défauts du Poème, ou par ceux de la Musique, ou bien par tous les deux, ou enfin par d'autres causes, a coûté souvent à l'administration du grand Opéra à Paris de vingt à trente mille francs de frais, seulement pour la copie de la Musique d'un seul Opéra. *La Vestale* et *Fernand Cortez* entr'autres sont de ce nombre.

On conçoit aisément par ce que nous venons de dire, 1^o qu'un ouvrage représenté n'est pas le plus souvent à comparer à celui que l'on a composé d'abord, et 2^o qu'il faut employer fréquemment plus de temps, et se donner plus de mal pour le monter que pour l'avoir composé dans le principe. Quelle peine, quel embarras, quelle dépense, quels dégoûts, quelle perte de temps! et pourquoi tout cela? pour amuser ou ennuyer un petit nombre de spectateurs durant quelques heures, et pendant un certain nombre de représentations.

Il faut aussi signaler ici les inconvénients qui résultent souvent de ces nombreux changements dont nous venons de parler. 1^o On en fait ordinairement beaucoup trop; ce qui nuit à l'ouvrage au lieu de lui être utile. — 2^o On sacrifie trop la Musique au Poème, à l'action, au caprice des Acteurs et du Régisseur, aux chefs d'orchestre et des Chœurs. Ces deux derniers messieurs, lorsqu'ils s'efforcent à fabriquer eux mêmes des Opéras comme cela arrive par fois, peuvent donner des conseils perfides, dont il faut se méfier! Car la jalousie du métier est autant à la mode de nos jours que du temps d'Hésiode qui disait: *Le Potier est jaloux du Potier, le Poète du Poète, le Musicien du Musicien.*

wurde in den zwölf ersten Vorstellungen ausgepfiffen, während welchen man stets Veränderungen anbrachte; dieses hat nicht verhindert, dass dieses Werk durch mehr als 40 Jahre, mit immer steigendem Erfolge, auf dem *Repertoire* blieb.

Diese Menge von unaufhörlichen Veränderungen, von welchen wir eben sprachen, und welche meistens durch die Fehler des Gedichts, oder durch jene der Musik, oder auch durch beide zusammen, oder endlich durch andere Ursachen veranlasst werden; haben oft der Administration der grossen Oper in Paris zwanzig bis dreissig tausend Franken Unkosten für das Copieren einer einzigen Oper verursacht. Die *Vestalin* und *Fernand Cortez* gehören, (nebst andern) unter diese Zahl.

Aus dem, was wir eben gesagt haben, kann man leicht entnehmen, 1^{stens} dass ein zur Vorstellung gelangtes Werk meistens gar nicht mehr mit jenem zu vergleichen ist, welches man anfangs componirt hat; und 2^{tens} dass man häufig mehr Zeit und qualvolle Mühe nöthig hat, die Oper zur Darstellung zu bringen, als man zu deren ursprünglicher Composition bedurfte. Welche Mühe, welche Verlegenheiten, welche Unkosten, welche Verdriesslichkeiten, welcher Zeitverlust! und wozu alles dieses? Um eine kleine Anzahl von Zuschauern durch ein paar Stunden und während einigen Vorstellungen zu unterhalten oder zu langweilen.

Auch müssen wir hier die Nachtheile bezeichnen, welche oft aus diesen zahllosen, von uns eben besprochenen Umänderungen entstehen. 1^{tens} Man macht deren meistens zu viele: was dem Werkeschadet, anstatt demselben vortheilhaft zu sein. 2^{tens} Man opfert zu sehr die Musik dem Gedicht, der Handlung, der Laune der Sänger und des Regisseurs, den Directoren des Orchesters und der Chöre auf. Diese beiden letzten Herren, wenn sie (wie öfter der Fall ist), selber Opern zu verfertigen sich bemühen, können bisweilen treulose Rathschläge ertheilen, denen man misstrauen muss! Denn die Handwerkseifersucht ist heutzutage noch so sehr Mode wie zur Zeit des *Hesiod*, welcher sagt: *Der Töpfer beneidet den Töpfer, der Dichter den Dichter, und der Musiker den Musiker.*

Quand le Poète n'est pas sûr de son ouvrage; qu'il n'a pas acquis l'expérience nécessaire de la scène; qu'il ne sait pas bien caractériser son Poème et en resserrer l'action pour que la Musique ait le temps de se développer convenablement, tout l'ouvrage cloche; et dans ce cas le pauvre Compositeur se voit forcé de mutiler sa partition d'une manière pitoyable, pour ne pas dire barbare.

REMARQUE SUR LA MUSIQUE

des Ballets Pantomimes.

Nous pensons rendre service aux jeunes Compositeurs en leur donnant ici, comme supplément, les renseignements suivants sur la Musique des ballets pantomimes. Au surplus, cet article appartient également à la Musique instrumentale dramatique.

Le ballet pantomime est un Drame scénique, soit comique soit tragique, dans lequel on ne chante ni parle. Tout s'y exprime par la Danse et la Pantomime secondées par la Musique. Quoique celle-ci y joue un rôle assez important, elle n'y est cependant que secondaire. C'est pour cette raison qu'elle y est beaucoup moins estimée que partout ailleurs.

Le Maître de ballet à l'instar du Poète, invente son sujet, en règle la marche, le divise en scènes et en actes. Il indique ensuite ce qui se passe dans chaque scène. Selon cette indication il choisit, fixe ou rejette les morceaux de Musique qu'on lui présente. La plus grande partie de cette Musique est prise par lui dans les ouvrages connus, soit Opéras en supprimant les paroles, soit Musique instrumentale n'importe de quel genre. Il communique tout cela à son Musicien, et le charge:

1^o De régler ces morceaux, car on les raccourcit ou on les allonge fort souvent.

2^o De chercher et de choisir, parmi ceux qui existent, les morceaux dont il a besoin lorsqu'il ne les connaît pas; ou bien de composer ceux que l'on ne trouve pas.

Wenn der Dichter seiner Arbeit nicht gewachsen ist; wenn er nicht die nöthige Bühnenerfahrung erlangt hat; wenn er sein Gedicht nicht gut auszuführen und die Handlung so zusammen zu drängen weiss, dass die Musik die Zeit hat, sich gehörig zu entwickeln, — so hinkt das ganze Werk und in diesem Falle ist der arme Tonsetzer genöthigt, seine Partitur auf die unbarmherzigste, um nicht zu sagen auf barbarische Art zu verstümmeln.

BEMERKUNG ÜBER DIE MUSIK

zu den pantomimischen Balleten.

Wir glauben den jungen Tonsetzern einen Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen hier als Anhang . . folgende Winke über die pantomimischen Balleten mittheilen. Überdiess gehört dieser Artikel ohnehin noch gleichfalls zur dramatischen Instrumentalmusik.

Das pantomimische Ballet ist ein, entweder komisches oder tragisches scenisches Drama, in welchem man weder singt, noch spricht. Alles wird hier durch den Tanz und durch die Pantomime ausgedrückt, und mit Musik begleitet. Wiewohl diese hier eine ziemlich wichtige Rolle spielt, so ist sie doch nur Nebensache. Aus dieser Ursache wird sie hier weniger geschätzt, als sonst überall.

Anstatt dem Dichter ist es hier der Balletmeister, welcher seinen Stoff erfindet, dessen Gang ordnet, ihn in Scenen und Akte abtheilt. Er zeigt hierauf an, was in jeder Scene vorgeht. Nach dieser Bezeichnung wählt, bestimmt oder verwirft er die Tonstücke, welche man ihm darbietet. Der grösste Theil dieser Musik wird von ihm selbst aus bekannten Werken entlehnt: theils aus Opern, wobei die Worte weggelassen werden, theils aus irgend einer Instrumentalmusik, welche es auch sein mag. Er theilt dieses dem Tonsetzer mit, und gibt ihm den Auftrag:

1^{tens} Diese Tonstücke zu ordnen, denn man verkürzt und verlängert sie sehr häufig.

2^{tens} Unter den schon vorhandenen Compositionen diejenigen auszusuchen, deren er benöthigt: oder auch wohl Neue zu componieren, wenn man keine Tauglichen findet.

3^e De faire des morceaux avec les motifs ordinairement nationaux, en les développant plus ou moins.

4^e De mettre tout cela en partition, de manière à ce que cela s'enchaîne, et fasse une suite régulière.

Lorsqu'une situation a de l'analogie avec une situation lyrique, on aime à Paris à rap-
peler la Musique de celle-ci, pour deviner ou expliquer plus clairement celle-là : Ce qui est sans doute fort clair pour les spectateurs qui connaissent la situation lyrique et se rappellent bien la Musique; mais dans le cas contraire, ce rapprochement ou cette similitude n'ont rien de saillant. Le Compositeur ne peut rien faire ici de son propre mouvement : Il est le très humble serviteur du Maître de ballet auquel il faut tout soumettre; ce qui au reste est fort naturel.

Si le Compositeur invente, ou s'il possède dans son portefeuille quelques morceaux de son génie, il peut les communiquer au maître de ballet qui ne désire pas mieux que d'en faire usage s'il le peut.

Etant ainsi guidé d'un bout à l'autre, le Musicien ne saurait manquer son affaire. Mais sa Musique pourrait bien se ressentir de son inexpérience et de son inhabilité à manier l'orchestre s'il n'était pas bon Compositeur.

D'après ce que l'on vient d'entendre, il est facile de sentir combien serait ridicule le Compositeur qui voudrait faire la Musique d'un ballet pantomime sans consulter un maître de danse, et sans se laisser guider par lui, d'autant plus qu'avec ce guide indispensable, il n'a pas besoin de savoir autre chose qu'écrire une partition.

NOTICE

sur la Musique des Mélodrames.

Le Mélodrame était dans le principe une action scénique en un acte, et pour un Acteur principal. On a fait dans ce genre les Mélodrames suivants: *Ariadne ou Ariane à Naxos*, *Médée*, *Persée*, *Pygmalion*.

3^{tens} Musikstücke aus Nationalmelodien zu verfertigen, indem sie mehr oder weniger durchgeführt werden.

4^{tens} Alles dieses in Partitur zu setzen, so dass es zusammenhänge und eine regelmässige Folge bilde.

Wenn eine Situation mit einer andern lyrischen Situation Ähnlichkeit hat, so liebt man es in Paris, die Musik dieser Letztern auf die Erstere anzuwenden, um diese besser zu errathen und auszudrücken: was ohne Zweifel für die Zuschauer sehr zur Verdeutlichung beiträgt, welche die lyrische Situation kennen und sich deren Musikerinnern; aber wo dieses nicht der Fall ist, wird eine solchergestalt entlehnte Musik leicht matt. Der Tonsetzer kann da nichts aus eigenem Willen thun: er ist der unterthänige Diener des Balletmeisters, welchem er alles unterwerfen muss, — was übrigens auch ganz natürlich ist.

Wenn der Tonsetzer etwas Eigenes erfindet, oder in seinem Manuscriptenbuche besitzt, so kann er es dem Balletmeister mittheilen, der gewiss gerne davon Gebrauch machen wird, wenn es brauchbar ist.

Auf diese Art vom Anfang bis an das Ende geleitet, kann der Tonsetzer seine Sache nicht verfehlen. Aber wenn er im Componieren keine Gewandtheit hat, so wird sich in seiner Musik bald seine Unerfahrenheit und Ungeschicklichkeit im Gebrauche des Orchesters fühlbar machen.

Nach allem eben Gesagten, ist es leicht zu bemerken, wie lächerlich es wäre, wenn der Tonsetzer die Musik zu einem pantomimischen Ballet schreiben wollte, ohne den Balletmeister zu Rath zu ziehen, und ohne sich von ihm leiten zu lassen; um so mehr, als er bei dieser unerlässlichen Leitung nichts anderes zu wissen braucht, als eine Partitur aufzusetzen.

NOTITZ

über die Musik der Melodramen.

Das Melodram war ursprünglich eine scenische Handlung in einem Akte und für einen einzigen Hauptschauspieler. Man besitzt in dieser Gattung folgende Melodramen: *Ariadne auf Naxos*, *Medea*, *Perseus*, *Pigmalion*.

Dans ces productions, la Musique dialogue avec le monologue de l'Acteur: c'est un genre de récitatif permanent où l'on parle au lieu de chanter; car dans l'un comme dans l'autre, le Compositeur exprime par des bouts de Musique ce qui se passe sur la scène, ou dans l'âme de l'Acteur, et remplit par la Musique les moments où celui-ci se tait, ou lorsqu'il agit sans parler. Dans tous ces cas on invente des ritournelles, à l'instar du récitatif obligé.

Depuis une quarantaine d'années on a fait à Paris de longues pièces à grand spectacle et en plusieurs actes, appelées Mélodrames, où l'on introduit plus ou moins d'Acteurs. On y voit souvent des Danses, de la Pantomime, des Marches, des Chœurs, et des événements de toute espèce, etc.... Quant à la Musique de ces Mélodrames, le public n'y attache aucun prix. Le Compositeur est le maître de choisir dans les partitions connues ce dont il a besoin, quand il n'a pas le loisir ou le talent de l'inventer lui-même.

Quand on sait faire des ritournelles, des airs de danse et de pantomime, et des morceaux de Musique instrumentale en général, on sait aussi composer de la Musique pour un Mélodrame. Pour adapter cette Musique à la situation scénique, on consulte le Poète, le Machiniste, les Acteurs et le Régisseur.

DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

La Musique dramatique, surtout en France, a seule le privilège d'intéresser, de séduire, de subjuguier: Hors de ce genre point de salut. Cette Musique seule reçoit des encouragements, des récompenses; elle seule dispense la gloire. La Musique scénique envahit tout; on n'entend qu'elle non seulement au théâtre, mais aussi dans les salons, dans les concerts, dans les rues, dans les temples et jusque dans les guinguettes. Si l'on ne devait jamais entendre que ce seul et unique genre de Musique, un article particulier sur la Musique sacrée serait tout-à-fait illusoire, attendu qu'il ne

In diesen Kunstprodukten dialogisirt die Musik mit dem Selbstgespräch des Schauspielers: Es ist eine Art von immerwährendem Recitativ, wo man redet, anstatt zu singen; denn in dem Einen wie in dem Andern drückt der Tonsetzer durch Musiksätze das aus, was auf der Bühne, oder in der Seele des Schauspielers vorgeht, und füllt durch die Musik die Momente aus, in welchen dieser schweigt, oder ohne Rede handelt. In allen diesen Fällen findet man die Ritornelle so wie im obligaten Recitativ.

Seit ungefähr 40 Jahren hat man in Paris lange Theaterstücke mit grossem Spectakel verbunden und aus mehreren Akten bestehend, aufgeführt, welche man Melodramen nennt, und in welchen eine mehr oder mindere Anzahl von Schauspielern auftreten. Man sieht da oft Tänze, Pantomimen, Märsche, Chöre und Begebenheiten aller Art, etc.... Was die Musik zu diesen Melodramen betrifft, so legt das Publikum auf dieselbe keinen Werth. Der Tonsetzer kann nach Belieben aus bekannten Compositionen dasjenige auswählen, was er hiezu benöthigt, wenn er nicht die Lust oder die Gabe besitzt, dergleichen selber zu erfinden.

Wenn man Ritornelle, Tanzstücke, Pantomimen, und überhaupt Instrumentaltonwerke zu setzen weiss, so kann man auch die Musik zu einem Melodram schreiben. Um diese Musik der scenischen Situation anzupassen, zieht man den Dichter, den Maschinisten, die Schauspieler und den Regisseur zu Rathe.

VON DER KIRCHENMUSIK.

Die dramatische Musik, hat besonders in Frankreich, allein das Vorrecht, zu gefallen, zu verführen, zu unterjochen: Ohne diese Gattung gibt es kein Heil. Diese Musik allein erhält Aufmunterung und Belohnungen; sie allein theilt die Kränze des Ruhmes aus. Die dramatische Musik erobert alles; man hört nur sie, und zwar nicht allein im Theater, sondern auch in den Salons, in den Concerten, auf den Strassen, in den Tempeln, bis zu den Kneipen herab. Wenn man nur immer diese Musikgattung anhören müsste, so wäre ein Artikel über die religiöse Musik völlig überflüssig, da er nichts Anderes enthielte, als eine Wiederholung alles dessen,

contiendrait qu'une répétition de tout ce que nous avons traité dans les articles précédents.

Nous concevons que l'ancienne *Musique d'Eglise*, dans le style du célèbre *Palestrina*, ne convienne point à notre siècle. Ce style dépourvu d'idées musicales de chant, de symétrie, de grace et de variété ne saurait nous intéresser que trop faiblement. Il faudrait donc le remplacer par un style nouveau et également digne de l'objet qu'il doit remplir.

Il ne vaut pas la peine de courir à l'Eglise pour entendre des concerts, où les instruments et les voix étalent le luxe d'exécution pour se faire valoir et se faire applaudir; il ne vaut pas la peine d'y aller pour entendre les tableaux musicaux qui sont si bien à leur place dans un Théâtre, car toutes ces choses-là courent les rues de notre temps. C'est par une *Musique touchante, religieuse, simple, chantante et noble* qu'il faudrait y attirer le public: peu importe qu'elle soit composée du reste dans le style libre, ou dans le style rigoureux, ou plutôt dans un style mixte qui participe de l'un et de l'autre. Que les voix y chantent des airs touchants et pathétiques, que les instruments y exécutent des solos, pourvu que ce ne soit pas des concertos; que l'on fasse pour nos temples des morceaux d'ensemble, et des Chœurs respirant la dignité, la majesté; tout cela sera parfaitement bien à sa place. Mais que l'on y proscrive tous les instruments bruyants et trop aigus, tels que *Trompettes, Trombones, petites Flûtes, Timbales, Ophycleides*; que l'on y évite cette quantité de notes dans un court espace, actuellement à la mode; que l'on en bannisse tous ces effets d'orchestre qui étourdissent les oreilles dans nos Théâtres, tels que les *Crescendo à la fin des morceaux*; les *Tremolo*; les instruments à cordes dans l'aigu; la *Coda* et la *Stretta* de nos grands *Finals*; les mouvements de *Presto*; et enfin tous ces moyens inventés pour réveiller l'attention des *Dilettanti blasés*, qui ont perdu ou qui peut-être n'ont

pas ce que nous avons dit dans les articles précédents.

Wir begreifen, dass die alte Kirchenmusik im Style des berühmten *Palestrina*, unserm Jahrhundert nicht mehr zusagt. Dieser Styl, der aller musikalischen Ideen, aller Melodie, aller Symmetrie, Grazie und Abwechslung ermangelt, könnte uns nur sehr schwach interessieren. Man müsste ihn daher durch einen neuen Styl ersetzen, der gleichermassen des Gegenstandes würdig sei, den er bezeichnen soll.

Es lohnt nicht der Mühe, deshalb die Kirche zu besuchen, um da Concerte zu hören, wo die Instrumente und die Singstimmen allen Glanz der Ausführung ausbreiten, um sich zu produzieren und Beifall zu erhalten; es lohnt nicht der Mühe, dahin zu gehen, um musikalische Gemälde anzuhören, die im Theater so gut an ihrem Platze sind; denn heutzutage hört man diese Dinge in allen Gassen. Eine rührende, religiöse, einfache, melodiöserische und edle Musik ist es, welche das Publikum anziehen sollte: übrigens gleichviel, ob ihr Styl frei oder streng ist, oder ob sie nicht vielmehr in einem gemischten Style geschrieben worden, welcher von dem Einen und vom Andern das Beste benutzt. Die Singstimmen sollen da rührende und erhabene Gesänge vortragen; die Instrumente *Solo's* ausführen, nur dürfen es keine Concertstücke sein, und die Chöre sollen Würde und Majestät athmen; Alles dieses wird vollkommen an seinem Platze sein. Aber man verbanne von dort alle diese lärmenden und schreienden Instrumente, wie die *Trompeten, Posannen*, kleine *Flöten, Pauken, Ophycleiden*; — man vermeide da diesen Schwall von Noten im kurzen Zeitmass, der jetzt so Mode ist; — man entferne alle diese Orchestereffekte, welche in unsern Theatern die Ohren betäuben, wie die *Crescendos*, am Schlusse der Tonsätze; die *Tremolando's*; das Steigen der Streichinstrumente in die hohen Octaven; die *Coda's* und *Galoppe* unsrer grossen *Finale*; das *Presto*-Zeitmass; und endlich alle diese Hilfsmittel, die man erfand, um die Aufmerksamkeit jener erschöpften *Dilettanten* zu erwecken, die das wahre Kunstgefühl verloren,

jamais eu le vrai sentiment de l'art. (Voyez la note ci-dessous.)

Les ressources qu'offrent l'harmonie renversable, (le Contrepoint double, triple ou quadruple) les imitations, les Canons, la Fugue ou la matière Fugée, ne sont excellentes qu'entre des mains très habiles, ou chez des Compositeurs qui ont une âme très sensible et qui possèdent un sentiment profond de leur art.

Ce qui devrait distinguer la Musique sacrée de la Musique Théâtrale et mondaine, c'est un sentiment éminemment religieux qui ne respire que la dignité et la majesté. Or, pour produire ce sentiment, il est de toute nécessité que le Compositeur lui-même en soit pénétré. De tels Compositeurs sont extrêmement rares de nos jours. On ne les trouve guère parmi ceux dont la triste destinée est de fréquenter les coulisses des Théâtres, les Acteurs, les Danseurs, les Directeurs d'Opéras, et de travailler pour satisfaire un goût frivole: et tout cela, pour faire exécuter quelques ouvrages de leur composition, afin d'avoir de quoi exister.

Des Airs, des Duos, des Trios, des Quatuors et des Chœurs peuvent avoir lieu à l'Eglise aussi bien qu'au Théâtre. Parmi ces Airs, sont exclus de l'Eglise comme de raison, les Romances, les Chansons, les Rondeaux et tous les morceaux à refrain. Quant aux morceaux d'ensemble, on n'en fait jamais pour plus de quatre voix. Mais un Air ou un morceau d'ensemble accompagnés d'un Chœur n'y sont point déplacés.

Note. Parmi les modernes qui se sont le plus distingués dans la Musique sacrée, nous nous empressons de citer notre illustre ami CHERUBINI. Ses messes sont remplies de morceaux empreints de ce caractère éminemment religieux, de cette onction vraiment sainte que n'exclut point le savoir, et que réclame la majesté des temples du Seigneur. L'auteur si estimable des Bardes et de la Caverne, M^r LESUEUR, n'a pas moins réussi, quoique dans un genre différent, à produire dans ses Oratorios, ses Te Deum et sa belle messe de Noël, des morceaux que peuvent lui envier les meilleurs Compositeurs.

oder niemals besessen haben. (Man sehe die untere Anmerkung.)

Die Hilfsmittel, welche die umkehrbare Harmonie (der doppelte, 3 = oder 4 = fache Contrapunkt) liefert, die Imitationen, die Canons, die Fuge oder der Fugenstoff, — alles dieses ist nur vortrefflich in sehr geschickten Händen, oder bei Tonsetzern, welche eine sehr gefühlvolle Seele und ein tiefes Kunstgefühl besitzen.

Das, was die Kirchenmusik vorzüglich von der theatralischen und weltlichen unterscheiden sollte, das ist das streng religiöse Gefühl, welches nur Würde und Majestät athmet. Um nun dieses Gefühl zu erwecken, ist es durchaus nothwendig, dass der Tonsetzer es selber besitze. Solche Componisten sind aber heutzutage ausserordentlich selten. Man findet sie am allerwenigsten unter Jenen, deren trauriges Loos ist, die Theatercoulissen, die Sänger, Tänzer, Operndirectoren besuchen zu müssen, und nur zur Befriedigung eines läppischen Geschmacks zu arbeiten: und alles dieses, um irgend ein Werk von ihrer Composition zur Aufführung zu bringen, das ihren Lebensunterhalt fristet.

Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten und Chöre können in der Kirche eben so wohl wie im Theater Statt finden. Unter den Arien sind jedoch vernünftigerweise von der Kirche ausgeschlossen: die Romanzen, die Lieder, die Rondos und alle Stücke mit Refrain. Was die Ensemblestücke betrifft, so macht man da deren nur 4 = stimmige. Aber eine Arie, oder ein solches Ensemblestück mit Chor, sind da keineswegs unschicklich.

Anmerkung. Unter den neueren Tonsetzern, welche sich in der Kirchenmusik am meisten ausgezeichnet haben, müssen wir vor Allem unsern berühmten Freund CHERUBINI nennen. Seine Messen sind voll von solchen Sätzen, welchen der ausgezeichneteste religiöse Charakter aufgedrückt ist, welche diese wahrhaft heilige Salbung besitzen, die die Gelehrsamkeit nicht ausschliesst, und welche die Majestät der Tempel des Herrn erheischt. Der so verdienstvolle Autor der Bardes und der Caverne, LESUEUR hat, obwohl in einer andern Gattung, nicht minder Verdienstliches geleistet, wie in seinen Oratorien, Te deums, und in seiner schönen Weihnachts = Messe, — Werke, um welche ihn die besten Meister beneiden können.

Im Théâtre on cherche à imiter constamment ce qui se passe sur la scène, du moins autant que la Musique le permet: mais à l'Eglise que peut-on imiter si ce n'est le sentiment religieux?

Si la Musique sacrée avait quelque but raisonnable, il ne pourrait exister qu'en inspirant et fortifiant ce sentiment. Dès que l'on atteindra ce but, on fera d'excellente Musique d'Eglise, n'importe les moyens que l'on emploiera pour y parvenir.

De tous les temps, et parmi toutes les nations civilisées, la Musique a fait partie de la Religion. De nos jours on distingue principalement trois Religions en Europe, dont la Musique mérite une attention particulière; savoir:

- 1^o La Religion Grecque.*
- 2^o La Religion Protestante.*
- 3^o La Religion Catholique.*

I

La Religion Grecque est en même temps celle des Peuples Russes: Elle proscriit les instruments musicaux de ses temples où l'on ne trouve pas même d'orgues. A la chapelle Impériale de St. Petersbourg, et chez beaucoup de Seigneurs Russes, on chante des Chœurs simples, larges et nobles, ordinairement à quatre parties, faits exprès pour le service divin et sans nul accompagnement. Tous les Voyageurs s'accordent à dire que cette Musique produit un effet admirable, et tout à fait digne du lieu où on l'exécute. D'après cela les Russes possèdent donc une véritable Musique d'Eglise, qu'il n'est pas facile d'imiter dans les temples d'un rit différent.

II

La Religion Protestante subdivisée elle-même en plusieurs branches ou sectes, a généralement adopté des Cantiques pour son service divin. Ces Cantiques se chantent le plus souvent à l'unisson par tous les assistants. On les accompagne par l'orgue sur lequel on

Im Theater sucht man angelegentlichst dasjenige nachzuahmen, was auf der Bühne vorgeht, wenigstens so weit es die Musik möglich macht; — Aber was kann man in der Kirche anders nachahmen, als das fromme, religiöse Gefühl?

Wenn die Kirchenmusik einen vernünftigen Zweck hat, so kann es kein Anderer sein, als der, diese Gefühle einzuflößen und zu befestigen. Sobald man diesen Zweck erreicht, hat man auch eine vortreffliche Kirchenmusik gemacht, gleichviel welche Mittel man anwendete um dazu zu gelangen.

Zu allen Zeiten, und unter allen civilisirten Nationen war die Musik mit dem Gottesdienst vereinigt. Heutzutage unterscheidet man vorzüglich drei Religionen in Europa, deren Musik eine besondere Aufmerksamkeit verdient, nämlich:

- 1^{tens} Die griechische,*
- 2^{tens} Die protestantische,*
- 3^{tens} Die katholische Religion.*

I

Die griechische ist zugleich jene der Völker Russlands: Sie verbannt aus ihren Tempeln alle musikalischen Instrumente, wo man selbst keine Orgeln findet. In der kais. Kapelle zu St. Petersburg und bei vielen russischen Grossen singt man einfache, langsame und edle Chöre, meistens vierstimmig, welche eigends für den Gottesdienst ohne alle Begleitung gesetzt sind. Alle Reisenden vereinigen sich zu bekennen, dass diese Musik einen bewunderungswürdigen Effect hervorbringt, der ganz dem heiligen Locale angemessen ist, in welchem man selbe ausführt. Demnach besitzen die Russen eine wahrhafte Kirchenmusik, welche man auch in den Tempeln anderer Religionen leicht nachahmen könnte.

II

Die protestantische Religion, welche an sich schon in verschiedene Zweige oder Sekten zertheilt ist, hat im Allgemeinen den Choralgesang zu ihrem Gottesdienst angenommen. Diese Choräle werden meistens von allen Anwesenden im Unison gesungen. Man begleitet sie mit der Orgel, auf

exécute par intervalles des préludes courts . Dans beaucoup de Villes Protestantes du Nord, on entretient des Chœurs de 50 à 60 personnes . Ces Chœurs exécutent des morceaux à quatre parties et plus , soit par des voix seules soit avec l'accompagnement de l'orgue , soit enfin avec l'orchestre . Ces morceaux sont faits exprès , ou bien on les choisit et on les arrange , en les prenant parmi ceux que l'on connaît . On a le soin de les prendre composés dans le caractère ou dans le style convenable à la circonstance et au local pour lesquels on les destine .

On nous a assuré que dans le Canton de Zurich l'on chantait des Chœurs à quatre parties à plus de mille personnes à la fois : toutes les voix étant des voix d'hommes .

Voici la méthode que l'on doit employer pour former et obtenir en grande quantité ces voix , en les divisant en Sopranos , en Contraltos , en Ténors et en Basses-tailles .

On apprend , dans les écoles destinées à cet usage , à chanter par cœur la partie de Soprano d'un certain nombre de Chœurs à de jeunes garçons dont la voix n'a pas encore mué ; on fait de même pour la partie de Contralto de ces Chœurs , en la destinant pour les jeunes garçons dont l'organe a plus de gravité . Les parties de Tenor et de Basse sont confiées de la même manière aux hommes qui ont ces genres de voix . Ces masses ainsi composées sont convoquées ensuite pour se réunir , et pour exécuter simultanément ce que chacun a appris isolément . Comme nous venons de le dire , il faut convenir que l'idée en est grande et sublime , et mérite d'être imitée par toutes les nations civilisées . En effet , peut-on imaginer quelque chose de plus grand qu'une partie de la nation qui se rassemble pour chanter en masse de beaux Chœurs à quatre parties à la gloire du Créateur . Dans tous les cas , si cette idée n'était pas encore réalisée , il est non seulement possible mais même facile de la mettre à exécution . Par le moyen indiqué on obtiendrait mille et même deux et trois mille Choristes s'il le fallait , et plus que

welcher in den Zwischenpausen kurze Präludien vorgetragen werden . In vielen protestantischen Städten des Nordens unterhält man Chöre von 50 bis 60 Personen . Diese Chöre führen Vocalsätze von 4 und mehr Stimmen aus , entweder mit den Menschenstimmen allein , oder mit Orgelbegleitung , und auch mit dem Orchester . Diese Tonstücke sind entweder besonders hiezu componirt , oder aus bekannten Werken ausgewählt , und zu diesem Zwecke arrangirt . Man trägt Sorge , sie so zu wählen , dass sie durch ihren Charakter und Styl den Umständen und dem Locale entsprechen , für welche man sie bestimmt .

Man hat uns versichert , dass in dem Canton von Zürich 4-stimmige Chöre von mehr als tausend Personen zugleich gesungen wurden : Alle Sänger waren Männerstimmen .

Folgendes ist das Verfahren , welches man befolgen muss , um eine so grosse Anzahl von Vocalstimmen zu erhalten , indem man sie in Sopran = Alt = Tenor = und Bass = Stimmen eintheilt .

Man unterrichtet in eigends hiezu bestimmten Schulen , junge Knaben , deren Stimme sich noch nicht verändert hat , von einer gewissen Anzahl von Chören die Sopranstimme auswendig singen zu können ; eben so macht man es mit den Altstimmen dieser Chöre , welche den Knaben zugetheilt werden , die eine tiefere Stimme besitzen . Die Stimmen des Tenors und Basses werden auf gleiche Weise den Männern zugetheilt , welche diese Stimmlagen haben . Diese auf solche Art gebildeten Massen werden hierauf zusammen berufen , um zugleich und gemeinschaftlich das auszuführen , was jeder allein gelernt hat . Diese Idee ist , wie wir bekennen , grossartig und erhaben , und verdient , von allen civilisirten Nationen nachgeahmt zu werden . In der That , kann man sich etwas Grösseres denken , als wenn ein Theil der Nation sich versammelt , um zum Ruhme des Schöpfers schöne 4-stimmige Chöre in Masse zu singen ! Auf alle Fälle ist diese Idee , wenn sie auch noch nicht ausgeführt worden wäre , nicht allein möglich , sondern leicht ausführbar . Durch das angezeigte Mittel würde man , wenn es sein müsste , nicht nur tausend , sondern auch zwei- und dreitausend Chorsänger erhalten ; und sie würden ,

tous les Opéras du monde, ils contribueraient à la gloire nationale comme à la propagation du goût musical en France.

III

La Religion Catholique ou Romaine qui a beaucoup de représentation et de cérémonial, a puissamment contribué aux progrès des arts, tels que la Peinture, l'Architecture, la Sculpture et la Musique, en protégeant et en encourageant les Artistes: La Musique sur tout a joué un rôle mémorable dans ses temples. Malheureusement elle a dégénéré d'une manière pitoyable! Le style scénique y a remplacé le style religieux; la Musique mondaine en a expulsé la Musique sacrée.

Les messes, les éternelles messes, dont on a composé tant de milliers, sont toujours la partie principale de la Musique Catholique. Que peuvent encore inspirer à un Compositeur des paroles que l'on a mises en Musique, et chantées durant tant de siècles? Une espèce de dégoût égal à celui qui résulterait d'une loi, par laquelle on serait contraint de mettre sans cesse en Musique une douzaine de mots. ()*

Aussi les Compositeurs modernes ne font-ils pas la moindre attention aux paroles latines qu'ils mettent en Musique. Le plus souvent ils ne les entendent pas. La prosodie est ce qui les embarrasse le moins: aussi cette dernière est-elle estropiée d'une manière plus que barbare! Il y a de ces messes qui ont l'air d'avoir été destinées, non pas pour une Église, mais plutôt pour un festin, une noce, un concert ou une scène comique.

Il est à regretter que la langue latine, qui n'était pas celle de Jésus-Christ, et que l'on n'entend point généralement, n'ait pas cessé

mehr als alle Opern der Welt, zu dem Ruhme je-
der Nation und zur Verbreitung des guten musika-
lischen Geschmacks beitragen.

III

Die katholische oder römische Religion, wel-
che in ihrem äussern Ceremoniale so viel edlen An-
stand und so viele Pracht entfaltet, hat zu den Fort-
schritten der schönen Künste, wie die Malerey, Bau-
kunst, Skulptur, und Musik, mächtig beigetragen,
indem sie die Künstler beschützte und aufmunter-
te: Besonders spielt die Musik eine denkwürdige
Rolle in ihren Tempeln. Unglücklicherweise hat
sie nun auf eine so betäubende Weise ausgeartet!
Der dramatische Styl hat da den religiösen Styl
verdrängt; die weltliche Musik hat die heilige Ton-
kunst verbannt.

Die Messen, die ewigen Messen, deren man
Tausende componirt hat, sind immer ein Haupttheil
der katholischen Musik. Welche Begei-
sterung können noch Worte einem Tonsetzer ein-
flüssen, welche man während so vielen Jahrhun-
derten bereits unzählige Male in Musik gesetzt und
gesungen hat? Eine Art von Widerwillen, gleich
jenem, welchen ein Gesetz hervorbringen würde,
durch welches man gezwungen wäre, unaufhörlich
ein Dutzend Worte in Musik zu setzen. (*)

Auch schenken die modernen Componisten den
lateinischen Worten, welche sie in Musik setzen,
nicht die mindeste Aufmerksamkeit. In den mei-
sten Fällen verstehen sie dieselben nicht einmal.
Die Prosodie ist dasjenige, um was sie sich am
wenigsten kümmern: auch wird diese Letztere oft auf
eine mehr als barbarische Art misshandelt! Es gibt
Messen, welche, anstatt für die Kirche, mehr für
ein Gelage, für eine Hochzeit, für ein Concert o-
der für eine komische Scene bestimmt scheinen.

Es ist zu bedauern, dass die lateinische Spra-
che, welche doch von Christus selber nicht ge-
sprochen ward, und welche man im Allgemeinen

(*) Le cercle d'un bon Compositeur de Musique sacrée
qui n'a que le sentiment religieux à reproduire, est in-
comparablement plus restreint que le cercle de celui qui
compose pour toutes les autres circonstances: qui peut
tout imiter; produire tous les sentiments musicaux,
sans même excepter le sentiment religieux.

(*) Die Grenzen eines guten Kirchencomponisten, welcher
nur religiöse Gefühle darzustellen hat, sind ohne Ver-
gleich weit enger, als die Grenzen dessen, der für alle
andern Gelegenheiten componirt; der alles denkbare nach-
ahmen kann; der alle musikalischen Gefühle ausdrücken
kann, selbst das religiöse nicht ausgenommen.

de prévaloir dans le rit Romain. Cet usage a une singulière ressemblance avec la loi qui prescrit à tous les Israélites de ne se servir que de la langue Hébraïque dans leurs Synagogues, quoiqu'ils ne la comprennent pas d'avan tage. Mais au moins c'était la langue de Moïse, le fondateur de leur secte et leur législateur, comme aussi celle de tous les Rois et grands Pontifes de Jérusalem.

Une langue que l'on n'entend pas, n'inspire point d'intérêt, ne dit rien à l'esprit ni au cœur, n'électrise personne et doit finir par nuire à la Religion qui l'adopte exclusivement.

Comme la Musique n'est pas partie essentielle du culte, et que les Prêtres officient le plus souvent sans son secours, il n'est pas donc nécessaire de faire et de chanter toujours des messes. Il serait dès lors avantageux, tant pour la Musique que pour la Religion, de les remplacer, soit: — 1^o Par des Cantiques d'une sublime poésie, écrits dans la langue que l'on parle. On chanterait ces Cantiques durant le service divin — soit. 2^o Par une belle Musique instrumentale et religieuse que l'on exécuterait tandis que les Prêtres célèbrent la messe à l'autel, (*) — soit enfin 3^o Par des Chœurs plus ou moins nombreux sur des paroles nationales, soutenus seulement par l'orgue; ou bien par des morceaux d'ensemble composés exprès pour cet usage.

Nous sommes bien loin de proscrire dans la Musique sacrée les ressources scientifiques de l'art; au contraire, nous les recommandons étant très persuadés qu'elles pour ront y jouer un rôle fort intéressant.

(*) L'orgue se mariant aussi bien avec l'orchestre qu'avec les voix, on peut, l'employer dans toute sorte de Musique sacrée. En Allemagne on l'ajoute toujours à l'orchestre pour soutenir et fortifier ce dernier, surtout lorsqu'il est peu nombreux. L'orgue produit aussi beaucoup d'effet en le dialoguant soit avec les voix soit avec l'orchestre. Un bon Organiste est donc un objet précieux dans une Église, où il peut faire valoir son talent à tout instant, soit comme accompagnateur, soit comme improvisateur.

nicht versteht, noch immer in dem römischen Ritus die herrschende ist. Dieser Gebrauch hat eine sonderbare Ähnlichkeit mit dem Gesetz, welches allen Jsraéliten vorschreibt, sich in ihren Synagogen nur der hebräischen Sprache zu bedienen, obwohl sie ihnen eben so unverständlich ist. Aber wenigstens war das doch die Sprache des Moses, des Stifters und Gesetzgebers ihrer Sekte, so wie jene aller Könige und Hohenpriester von Jerusalem.

Eine Sprache, die man nicht versteht, flösst kein Interesse ein, spricht weder zum Verstand, noch zum Herzen, begeistert Niemanden, und kann nur zuletzt der Religion schaden, welche sie ausschliesslich annimmt.

Da die Musik kein wesentlicher Bestandtheil des Gottesdienstes ist, welchen die Priester meistens ohne ihre Hilfe verrichten, so ist es nicht nothwendig, immerdar Messen anzuführen. Es wäre demnach eben so für die Musik, wie für die Religion vortheilhaft, sie zu ersetzen, entweder: 1^{tens} Durch Gesänge einer erhabenen Poësie in derselben Sprache, welche man redet. Man könnte diese Gesänge während der heiligen Handlung singen; — oder 2^{tens} durch eine schöne religiöse Instrumentalmusik, welche ausgeführt würde, während die Priester die h: Messe am Altare feiern, (*) — oder endlich 3^{tens} durch mehr oder minder zahlreiche Chöre auf Worte in der Nationalsprache, welche nur von der Orgel unterstützt werden: so wie auch wohl durch Ensemblestücke, welche zu diesem Zwecke eigends componirt sind.

Wir sind weit entfernt, aus der Kirchenmusik die gelehrten Kunstmittel verbannen zu wollen; im Gegentheil empfehlen wir sie mit der Überzeugung, dass sie unendlich dazu beitragen, sie interessant zu machen.

(*) Da die Orgel eben so wohl mit dem Orchester wie mit den Singstimmen vereinigt werden kann, so kann man sie bei jeder Gattung der Kirchenmusik anwenden. In Deutschland fügt man sie stets dem Orchester bei, um es zu unterstützen und zu verstärken, besonders wenn es nicht zahlreich genug ist. Die Orgel bringt auch grosse Wirkung hervor, wenn man sie entweder mit den Vocalstimmen oder mit dem Orchester dialogisieren lässt. Ein guter Organist ist demnach ein kostbarer Gegenstand für die Kirche, wo er sein Talent in jedem Augenblick, entweder als Begleiter, oder als Improvisator geltend machen kann.

Mais il faut les employer en produisant des sensations dignes du Temple et de la Divinité qu'on y adore. La proposition la plus abstraite peut y trouver sa place, dès que l'effet répond au but que l'on doit atteindre. Le morceau suivant p: e:, ou le Contrepoint à la septième, l'un des plus ingrats et des plus difficiles y est employé, n'y serait pas déplacé.

PRIÈRE en CHOEUR, avec accompagnement d'ORGUE, conçu en contre-point à la septième. No. 79. *Lento. me. (*)*

CHOEUR.
CHOR.

(*) Voyez ce que nous avons dit sur le contrepoint à la 7^e dans notre traité de haute composition, page 768 le contrepoint commence, dans l'exemple ci dessus, à la 4^e mesure, et continue jusqu'à la fin de cette première ritournelle: il a lieu entre les 2 parties extrêmes. Son renversement est employé dans la dernière ritournelle du morceau, et se trouve également entre les 2 parties extrêmes. Les parties intermédiaires sont accessoires, dans les ritournelles.

Aber man muss sie anwenden, um Wirkungen hervorzubringen, welche des Tempels und der Gottheit würdig sind, welche man da anbethet. Die kunstreichste Aufgabe kann da ausgeführt werden sobald ihre Wirkung dem Zwecke entspricht, den man zu erreichen hat. So z: B: wäre das nachfolgende Tonstück dazu hinreichend geeignet, obwohl es im *Contrapunkt in der Septime*, also in einem der schwierigsten und undankbarsten componirt ist.

GEBETH für den CHOR, mit Begleitung der ORGEL, componirt im *Contrapunkt in der Septime*.

(*) Man sehe, was wir in unserm Lehrbuche von der höhern Composition, Seite 768 über den Contrapunkt in der *Septime* gesagt haben. Der Contrapunkt fängt in diesem Beispiele im vierten Takte an, und wird bis zum Ende dieses ersten Ritornells fortgesetzt: er findet zwischen den zwei äussersten Stimmen Statt. Seine Umkehrung ist in dem letzten Ritornell des Tonstückes angewendet, und befindet sich gleichfalls zwischen den zwei äussersten Stimmen. Die Mittelstimmen in den zwei Ritornellen sind nur Zusatzstimmen.

Ce morceau, composé par l'auteur, a été destiné pour l'album de M^r L. Cherubini .)

(Dieses Tonstück wurde vom Verfasser für das Album des H^{rn} L. Cherubini componirt.)

Il ne faut pas sans doute imiter les anciens Prêtres Egyptiens qui renfermaient dans leurs sanctuaires impénétrables les connaissances humaines, en défendant à leurs initiés sous peine de mort de les divulguer au dehors, mais il est à regretter que le sacerdoce ne possède pas de nos jours des voix rares et des instruments tels, p:e:, que Harpe, Harmonica, Cor anglais, et d'autres à inventer,

Ohne Zweifel dürfen wir nicht die alten ägyptischen Priester nachahmen, welche die menschlichen Kenntnisse in ihre undurchdringlichen Heiligtümer einschlossen, und ihren Schülern bei Todesstrafe verboten, dieselben der Welt zu verrathen: aber es ist zu bedauern, dass unser jetzige Gottesdienst nicht besondere, seltene Stimmen und Instrumente besitzt, (wie z:B die *Harfe*, die *Harmonica*, das englische *Horn*, und andere die

sans compter l'orgue qui en est un des principaux; il est, disons nous, à regretter que la Religion ne soit pas en possession d'une Musique toute particulière, et que l'on ne puisse entendre que dans les Temples.

On a inventé tant de choses depuis un siècle et demi pour les Spectacles, les concerts, pour les salons! Qu'a-t-on fait pour la Musique d'Eglise? rien: Si ce n'est que l'on y a transplanté le genre théâtral (comme nous l'avons plus haut fait remarquer) dont on est déjà assez généralement blasé dans les salles de Spectacle, malgré la concurrence de tant d'autres talents qui contribuent en même temps à fixer l'attention publique. La Musique Sacrée ne sera donc pas celle qui attirera les fideles à l'Eglise.

L'orgue, cet utile et magnifique instrument, est le seul encore que l'on y trouve exclusivement, et dont on pourrait tirer un grand parti; mais il y joue maintenant un rôle très faible parce qu'il manque d'excellents Organistes que l'on n'encourage point. (*)

Les voix sont les meilleurs instruments pour la Musique d'Eglise. Mais il en faudrait de très bonnes, et en même temps beaucoup pour des locaux vastes. — Où les trouver? Et qui se chargera de les défrayer? Si par hasard on en rencontre d'excellentes, nul doute qu'on ne les débauche bien vite pour venir grossir les recettes d'un entrepreneur de Spectacle. Ainsi, tout conspire à priver l'Eglise d'une Musique bonne et unique.

Que peut-on enseigner, après toutes ces remarques, pour rendre à la Musique sacrée sa splendeur? Tous les conseils resteront infructueux: Nulle proposition ne sera réalisée. C'est ainsi que les arts cheminent vers la décadence après avoir atteint un certain degré de gloire et de perfection.

(*) Tandis que l'on prodigue des sommes exorbitantes à des Chanteurs, à des Acteurs, à des Danseurs, on refuse souvent les plus modiques traitements à de bons Organistes!

erst zu diesem Zwecke erfunden werden müssten; ungerechnet die Orgel, welche allerdings Eines der vorzüglichsten ist; es ist, sagen wir, zu bedauern, dass die Religion nicht im Besitz einer besonderen, ganz ausschliesslichen Musik ist, welche man nur in den Tempeln zu hören bekäme.

Man hat, seit einem Jahrhundert, so viele Dinge für die Theater, für die Concerte, für die Salons erfunden! Was hat man dagegen für die Kirche gethan? Es müsste nur das genannt werden, dass man, (wie wir schon früher bemerkt haben,) die Theatermusik in dieselbe verpflanzte: eine Gattung, von der man schon auf der Bühne im Allgemeinen ganz erschöpft ist, ungeachtet so viele andere Talente und Künste daran Theil nehmen, welche dazu beitragen müssen, um die öffentliche Aufmerksamkeit zu fesseln. Die dramatische Musik ist demnach gewiss jene nicht, welche die Gläubigen in die Kirche ziehen wird.

Die Orgel, dieses so nützliche, herrliche Instrument, ist noch das Einzige, welches man da ausschliesslich vorfindet, und von welchem man auch den grössten Vortheil ziehen könnte; aber es spielt jetzt da eine sehr untergeordnete Rolle, weil man keine vortrefflichen Organisten hat, und die selben auch nicht aufmuntert. (*)

Die Vocalstimmen sind für die Kirchenmusik die besten Instrumente. Aber man braucht hierzu sehr gute Stimmen, und, besonders für die grossen Gebäude, deren eine grosse Anzahl. — Wo sie finden? Und wer wird sie bezahlen? Findet man zufällig ausgezeichnete Stimmen, so darf man sicher darauf rechnen, dass sie verführt werden, um die Einnahmen eines Theaterdirektors zu vermehren. Also verschwört sich alles, die Kirche einer guten und ausschliesslichen Musik zu berauben.

Was kann man noch, nach diesen Bemerkungen, für Unterweisungen ertheilen, um der Kirchenmusik ihren Glanz wiederzugeben? Jeder Rath wäre fruchtlos: Kein Vorschlag würde ausgeführt werden. Auf diese Art schreiten die Künste ihrem Verfall entgegen, nachdem sie einen gewissen Grad von Glanz und Vollkommenheit erreicht haben.

(*) Während man ungeheure Summen verschwendet, um Theatersänger, Schauspieler, Tänzer zu erhalten, verweigert man oft die mässigsten Nahrungsmittel den guten Organisten.

Toutes les productions dont on fait usage dans l'Eglise Romaine, telles que les Messes, Réquiem, Te Deum, etc. : sont composées comme tu théâtre, sauf la différence du style, d'Airs, de Duos, de Trios, de Quatuors, de Chœurs : Le tout accompagné par l'orchestre, ou au moins par l'orgue.

Dans ce que l'on appelle Oratorio, espèce de Drame sacré, on trouve outre les morceaux précédents, des récitatifs simples et des récitatifs obligés. Mais chez les Catholiques, on rencontre rarement l'occasion d'entendre des Oratorio. Ce n'est que dans la semaine Sainte où les messes se taisent, qu'on les exécute, et cela encore très rarement. Cette Musique qui par sa nature participe de la Musique sacrée et de la Musique Dramatique, peut piquer la curiosité publique, étant bien exécutée. Il faudrait l'entendre plus souvent à l'Eglise, c'est-à-dire qu'il serait de l'intérêt du rit de chercher plus d'occasions de la faire valoir.

Nous renvoyons ceux de nos lecteurs qui aiment à composer de la Musique tout à fait dans le style rigoureux et sur l'ancien plain-chant, à notre traité de haute Composition.

REMARQUE SUR LA Musique vocale hors du Théâtre ou hors de l'Eglise.

Quant à la Musique vocale que l'on chante dans les concerts ou dans les cercles musicaux, nous n'avons rien de particulier à remarquer, attendu que cette Musique consiste en des morceaux tirés d'Opéras, ou composés dans le genre Dramatique; ou bien en des morceaux d'Oratorio, ou d'autres productions de Musique d'Eglise. Et quand on compose des cantates pour des occasions particulières, elles ne sortent pas du genre théâtral, ou du genre de la Musique d'Eglise, selon les paroles et les circonstances.

Il n'existe pas, au moins de nos jours, wie

Alle Tonwerke, welche für die römische Kirche im Gebrauche sind, wie die *Messen, Réquiem, Te Deums, etc.* werden so componirt, wie die dramatische Musik und bestehen aus *Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten, Chören, etc.*; ausgenommen den Unterschied, welchen der Styl erfordert. Das Ganze wird vom Orchester, oder wenigstens von der Orgel begleitet.

In den Tonwerken, welche wir *Oratorien* nennen, und welche eine Art von kirchlichen Dramen bilden, findet man dieselben vorhergenannten Bestandtheile, und ausserdem noch einfache und obligate *Recitative*. Aber bei den Katholiken findet man selten Gelegenheit, *Oratorien* zu hören. Nur in der Charwoche, wo keine Messen statt finden, werden sie, und auch nur sehr selten, aufgeführt. Diese Musikgattung, welche ihrer Natur nach ein Mittelding zwischen kirchlicher und dramatischer Musik bildet, kann, gut ausgeführt, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie müsste aber öfter in den Kirchen gehört werden. Das heisst, es läge im Vortheil der Kirche, häufiger die Gelegenheiten zu benutzen, wo sie geltend gemacht werden kann.

Diejenigen von unsern Lesern, welche wünschen, eine vollkommen strenge im alten Styl auf Chorale gebaute contrapunktische Musik componieren zu lernen, verweisen wir auf unser Lehrbuch der höhern Composition.

BEMERKUNG ÜBER DIE Vocalmusik, welche weder im Theater noch in der Kirche angewendet wird.

Was die Vocalmusik betrifft, welche in Concerten und andern musikalischen Zirkeln aufgeführt wird, so haben wir darüber nichts besonderes zu bemerken, da diese Musik aus Tonstücken besteht, welche den Opern entnommen, oder im dramatischen Styl componirt sind; oder auch wohl aus Tonstücken von Oratorien, und von andern Kirchenwerken: und wenn man für besondere Gelegenheiten *Cantaten* zu componieren hat, so sind solche, je nach den Worten und Umständen, entweder im dramatischen oder im kirchlichen Styl anzuführen.

Es gibt, wenigstens heutzutage, keine besondere

Musique vocale particulière des concerts et des salons. Quelle que soit la Musique que l'on fasse pour les voix, elle consistera toujours en récitatifs simples ou obligés, en Airs petits et grands, en Duos, Trios, ou en morceaux d'ensemble, et en Chœurs. Sur tout cela nous n'avons rien de nouveau à ajouter.

Nous terminons donc ici tout ce que nous avons à dire d'instructif et d'utile sur la Composition vocale en général.

CONCLUSION.

L'on a vu que tout les genres de composition vocale se rencontrent dans la Musique scénique de nos jours. En effet, l'on y trouve, selon la nature du poème, 1^o Des morceaux de salon; 2^o Des morceaux que l'on invente pour les différentes occasions de la vie sociale; et enfin 3^o Des morceaux d'Oratorio ou de la Musique d'Eglise: et quoique ces derniers, en les transplantant sur la scène, y soient et doivent y être traités moins sévèrement, ils n'en appartiennent pas moins à ce genre.

L'invention de l'Opéra est due exclusivement à nos temps modernes, puisqu'elle date du 15^e siècle. Les anciens n'ont rien eu de semblable. Les Chœurs qu'ils introduisirent dans la Tragédie lyrique ne faisaient entendre que des chants syllabiques, ou plutôt une espèce de déclamation sans harmonie, et si ces Chœurs y prenaient une part importante, ils n'étaient point en action, car les Choristes se tenaient pour ainsi dire immobiles sur la scène. Quant à l'orchestre, il n'était composé que de quelques Flûtes seulement, dont la fonction était, ou de donner le ton, ou de le soutenir, ou enfin de le rappeler au besoin. Tout cela est aussi différent que distant de notre scène lyrique, de nos orchestres, et enfin de cette union de l'harmonie à la mélodie que les Grecs n'ont point connue. Mais ce qui en tenait lieu, c'est la force, la richesse, la sonorité, la sublimité de leur langue.

Musik für Concerte und für Salons. Welche Musik man da auch für Vocalstimmen aufführen mag, so wird sie doch immer nur aus einfachen oder obligaten Recitativen, aus Arien, Duetten, Terzeten oder aus Ensemblestücken und Chören bestehen. Über alles dieses haben wir nichts Neues mehr beizufügen.

Wir beschliessen demnach hier alles, was wir Lehrreiches und Nützliches über die Vocalcomposition überhaupt zu sagen hatten.

BESCHLUSS.

Wir haben gesehen, dass alle Gattungen der Vocalcomposition sich heutzutage in der dramatischen Musik vereinigen. In der That findet man in derselben, je nach der Art des Gedichts, 1^{ten} Salon-Tonstücke; 2^{ten} Tonstücke, welche man für die verschiedenen Gelegenheiten des gesellschaftlichen Lebens erfindet; und endlich 3^{ten} Tonstücke, welche dem Oratorium oder der Kirchenmusik angehören: und obwohl diese letzteren, wenn sie auf die Bühne verpflanzt werden, hier minder streng und ernst ausgearbeitet werden müssen, so gehören sie demungeachtet immer zu dieser Gattung.

Die Erfindung der Oper gehört ausschliesslich der neueren Zeit an, weil sie sich vom 15^{ten} Jahrhundert herschreibt. Die Alten hatten nichts Ähnliches. Die Chöre, welche sie in ihrer lyrischen Tragödie einführten, führten nur einen Silbengesang, oder vielmehr eine Art von Declamation ohne Harmonie; und wenn auch diese Chöre von Wichtigkeit waren, so waren sie doch nie selbst handelnd, denn die Choristen standen stets, so zu sagen, unbeweglich auf der Bühne. In Betreff des Orchesters, so bestand es nur aus einigen Flöten, deren Verrichtung keine andere war, als die Tonart anzugeben, oder zu unterstützen, oder endlich nöthigenfalls daran wieder zu erinnern. Alles dieses ist von unsrer lyrischen Bühne eben so unterschieden als entfernt, deren Orchester, deren Vereinigung der Harmonie mit der Melodie den Griechen unbekannt waren. Aber dafür hatten sie einen Ersatz in der Kraft, in dem Reichthum, in dem Wohlklang und in der Erhabenheit ihrer Sprache.

De là, ces effets puissans et merveilleux de la Musique, que nous sommes tentés de placer au nombre de leurs fables. La naissance de l'harmonie et d'un genre de mélodie qui peut prendre tous les tons, tous les mouvemens ; qui peut exprimer toutes les passions, tous les sentimens, à suppléer, pour nous, à ce que nos langues dégénérées ont perdu de force et d'énergie.

L'apparition de l'Opéra en Italie, sur la langue la plus mélodieuse parmi les modernes ; les soins donnés à la conservation et à l'exercice des voix ; l'invention des divers instruments, leur introduction dans les orchestres, les progrès faits dans leur exécution ; la séparation en deux espèces distinctes de la Musique instrumentale et de la vocale, ou leur réunion simultanée ; tant de richesses, en un mot, ont renouvelé plus d'une fois parmi nous, sinon les merveilles attribuées à la Musique des Grecs, du moins l'enthousiasme des auditeurs, soit pour un Chanteur, soit pour un instrumentiste, soit pour l'œuvre d'un Compositeur, ainsi que pour son exécution.

En Angleterre, au commencement du 18^e siècle, le célèbre FARINELLI vit la scène couverte des parures les plus précieuses, des bijoux les plus rares dont les spectateurs des deux sexes s'étaient dépouillés pour lui en faire hommage. En Italie et en France, on prodiguait les couronnes aux Artistes, on faisait sur le Théâtre même l'apothéose du Poète, du Compositeur, de l'Acteur admiré. A Paris, on prenait parti pour GLUCK ou pour PICCINI, et des rixes plus ou moins sérieuses avaient lieu jusque dans le sanctuaire des Beaux-Arts.

Que de talents extraordinaires ont surgi et se sont immortalisés dans la carrière Dramatico-lyrique, depuis sa création ! Et par mi ces talents il faut comprendre des Poètes, des Compositeurs, des Acteurs, des Chanteurs,

Aus diesem Umstand muss man diese wunderbaren und mächtigen Wirkungen ihrer Musik erklären, welche wir für Fabeln zu halten versucht sind. Die Entstehung der Harmonie, und einer Gattung von Melodie, welche alle Töne und Tonarten benutzen kann, die vielen Arten des Zeitmasses, wodurch alle Leidenschaften, alle Gefühle ausgedrückt werden können, — alles dieses hat uns das ersetzt, was unsere entarteten Sprachen an Gehalt und Kraft verloren haben.

Die Erscheinung der Oper in Italien, in der wohlklingendsten unter den modernen Sprachen ; die Sorge, welche man der Erhaltung und Übung der Menschenstimmen widmete ; die Erfindung so vieler Instrumente und deren Einführung in die Orchester, die Fortschritte die in ihrer Ausübung Statt gefunden ; die Trennung der Vocal- und Instrumental-Musik in zwei wohlunterschiedene Gattungen, und sodann ihre vereinigte Gesamtwirkung ; — mit einem Wort, ein solcher Reichthum an Mitteln hat mehr als einmal unter uns, wo nicht die der Musik von den Griechen zugeschriebenen Wunder, aber doch wenigstens den Enthusiasmus der Zuhörer erneut, und zwar sowohl durch Sänger wie durch Instrumentalkünstler, sowohl durch die Werke der Tonsetzer, wie durch deren vollkommene Ausführung.

Im Anfang des 18^{ten} Jahrhunderts sah der berühmte *Farinelli* in England die Bühne, auf welcher er sang, mit dem kostbarsten Schmucke, mit den seltensten Edelsteinen bedeckt, welche die Zuhörer beiderlei Geschlechts von sich rissen, um ihm damit ihre Huldigung darzubringen. In Italien und in Frankreich überhäufte man die Künstler mit Lorbeerkränzen ; auf der Bühne selber wurde die Apotheose des bewunderten Dichters, Tonsetzers, Sängers vollzogen. Paris theilte sich für *Gluck* oder *Piccini* in zwei Partheien, und mehr oder minder ernsthafte Händel drangen bis in das Heiligthum der schönen Künste.

Wie viele ausserordentliche Talente haben in der dramatisch-lyrischen Laufbahn, seit ihrer Entstehung geglänzt und die Unsterblichkeit errungen ! Und unter diese Talente muss man mitrechnen die Dichter, die Tonsetzer, die Sänger, die Schauspieler,

des Instrumentistes, des Peintres décorateurs, des Machinistes, enfin tous ceux qui ont su contribuer aux plaisirs du public, en répandant sur la scène tous les genres, toutes les variétés d'intérêt les plus propres à exciter l'étonnement, l'admiration et l'enthousiasme des hommes.

En s'arrêtant aux seuls Compositeurs qui ont enrichi la scène de leurs productions, qu'elle nomenclature n'en pourrait-on pas faire, soit en France depuis RAMEAU jusqu'à M. AUBER, soit en Italie depuis CARISSIMI jusqu'à M. ROSSINI, soit en Allemagne depuis KAISER jusqu'à MARIA DE WEBER. Mais, hélas! pourquoi faut-il que tout se dégrade, dégénère et périsse! pour quoi le moment, trop court sans doute, où les Arts ont atteint le plus haut degré de perfection, est-il aussi celui où leur mouvement rétrograde se manifeste, du moins jusqu'à une nouvelle apparition de ces rares génies, qui savent redonner aux Arts la splendeur qu'ils avaient perdue? Où doit-on chercher les causes de cette décadence? Dans la frivolité, dans l'inconstance des hommes, dans leur désir insatiable de nouveautés; dans leur impossibilité de s'en tenir à ce qui est bien, par l'espoir déçuant de trouver mieux; dans ces organes émoussés que l'on croit ne pouvoir rappeler à leur sensibilité primitive que par des émotions toujours plus fortes. Quoiqu'il en soit, et malgré la décadence qui se fait sentir de plus en plus dans l'art musical, la scène lyrique laissera des souvenirs impérissables dans les fastes des Beaux-Arts, en illustrant les pays où elle a joué un rôle si important, et en immortalisant tant de génies dont les noms vivront à jamais dans la postérité! —

Fin.

die Instrumentalisten, die Dekorationsmaler, die Maschinisten, und endlich alle jene, welche zum Vergnügen des Publikums beizutragen wussten, indem sie auf die Bühne alle diese Reize, alle diese Abwechslungen des Interesse zauberten, welche geeignet sind, das Erstaunen, die Bewunderung und den Enthusiasmus der Menschen zu erregen.

Um nur bei den Tonsetzern zu bleiben, welche die Bühne mit ihren Werken bereicherten, welche Reihe von Namen könnte man anführen, sei es in Frankreich von Rameau bis Auber, sei es in Italien von Carissimi bis zum Rossini, sei es in Deutschland vom Kaiser bis zum Maria von Weber! Aber ach! Warum muss alles ausarten, rückwärts schreiten, und untergehn! warum ist der, nur zu kurze Augenblick, wo die Künste ihren höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht haben, auch stets derjenige, wo sich ihr Rückschritt offenbart, — wenigstens bis zu der neuen Erscheinung solcher seltenen Genies, welche den Künsten den verlorenen Glanz wiederzugeben berufen sind? Wo soll man die Ursachen dieses Verfalls suchen? In dem Leichtsinne, in der Unbeständigkeit der Menschen, in ihrem unersättlichen Durst nach Neuigkeiten; in ihrem Unvermögen, sich an dem Guten festzuhalten, was sie bereits besitzen; in der trügenden Hoffnung, Besseres zu finden; in den abgestumpften Organen, welchen man auf keine andere Weise ihre frühere Empfindsamkeit mehr einflößen zu können glaubt, als durch immer mehr verstärkte Aufreizungen. Doch wie dem auch sei, und ungeachtet dem Verfall, der in der Tonkunst sich immer deutlicher fühlen lässt, — die lyrische Bühne wird in den Annalen der schönen Künste eine unauslöschbare Erinnerung hinterlassen, in dem sie jedes Land verherrlichen wird, in welchem sie eine so wichtige Rolle spielte, und indem sie so viele Genies unsterblich macht, deren Namen für immer bei der Nachwelt leben werden! —

Ende.